Herbert Reichle

103/I/F/103
Band 2

LIBRARY
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
DAVIS

Otto Ludwigs
gesammelte Schriften

Sechster Band

Schrift (Jubiläums-Fraktur) von Bauer & Co. in Stuttgart,
Druck von Oscar Brandſtetter,
Papier von Ferd. Flinſch, Einband von Julius Hager
in Leipzig.

Otto Ludwigs
gesammelte Schriften

Sechster Band

Studien

Zweiter Band

Leipzig
Fr. Wilh. Grunow
1891

LIBRARY
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
DAVIS

Herausgegeben von

Adolf Stern

Zur Ethik, Äſthetik und Litteratur

Idealpolitik

Nicht unklug würde man bei Erfinnung eines möglichſt vollkommnen Staates von dem Grundſatze ausgehen, daß alle Leidenſchaften zu ſeinem Beſtehen und Erhalten ins Spiel geſetzt und zugleich mit Grenzen verſehen würden, ſodaß ſie weder ſterben noch übermächtig werden können. Juſt wenn die Pflichten ſo auf die Leidenſchaften gegründet werden könnten, daß man eine Art Bürgſchaft hätte, daß dieſe Pflichten geübt würden, eine Art Schwierigkeit läge nur darin, daß die Leidenſchaft (und wiederum durch Inſpielziehung der Selbſtliebe) gehindert werden müßte, andre Pflichten zu übertreten, indem ſie in Erfüllung einer Pflicht ihrem eignen Zuge folgte. — Im Befreiungskriege der amerikaniſchen Union vermißt man ſchmerzlich eine Volksklaſſe, welche durch Ehre ſyſtematiſch, d. h. nicht nur in einzelnen Aufwallungen, ſondern in zäher Stetigkeit zu Opfern angetrieben wurde.

Politiſche Freiheit

Das Streben unſrer Zeit nach Freiheit beruht bei vielen der Strebenden auf einem Irrtum. Gewiß kann unſre Selbſtachtung nur in der Behauptung einer gewiſſen Unabhängigkeit von Menſchen und Umſtänden ſich erhalten; dies koſtet uns einen immerwährenden Kampf. Es iſt ſehr begreiflich, wenn man die Natur des Menſchen erwägt, daß er ſich durch eine vorüber-

gehende große Anſtrengung von der Notwendigkeit der immer fortgeſetzten kleinern Anſtrengung loskaufen möchte, wie der Menſch von ſanguiniſchem Temperament ſich eine Stunde lang überarbeitet, um eine Anzahl von Stunden auch der kleinſten Arbeit überhoben zu ſein. In der politiſchen Freiheit, das heißt in dem, was man ſo nennt, ſieht er nun die Befreiung von der Notwendigkeit des immerwährenden kleinen Kampfes, um ſich gegen Menſchen und Umſtände unabhängig zu erhalten, was ſeine Selbſtachtung will. Darum möchte er einen Teil des Lebens, ja das ganze Leben ſelbſt daran ſetzen, jenes Wahnbild zu erwerben. Er bedenkt aber nicht, daß keine mögliche Art politiſcher Freiheit ihn des kleinen fortwährenden Kampfes überheben kann, daß im Gegenteil dann in der Bewährung des Errungnen eine weit größre Ausdauer im kleinen Kampfe notwendig wird, da er nach weit mehr Seiten hin ſeine Unabhängigkeit zu wahren hat, als vorher. Für dieſe Selbſttäuſcher, deren wahres Motiv kein andres als Luſt an der Bequemlichkeit, würde politiſche Freiheit nur eine Strafe ſein. Wiederum aber auch eine Wohlthat, wenn er ſie auch nicht als ſolche erkennen möchte, denn der Trieb nach Bequemlichkeit des Lebens untergräbt ſich ſelber. Wenn er ſich den ſchwerſten Anſtrengungen entzogen hat, werden die leichtern bald mit demſelben Gewichte auf dem Verweichlichten laſten; am Ende wird das Leben ſelbſt ihm zur Mühſeligkeit, der Genuß beim Eſſen und Trinken durch ſchneiden, kauen und ſchlucken verbittert, die mildeſte Luft ſein Feind, weil er ſie atmen muß. Frühere Zeiten ſtrebten nach Freiheit des Kampfes wegen; das Übermaß der Freiheitsſucht, die Tyrannei gab denen, welche ſie unterdrückte, immer neuen Anlaß zum Kampfe; auch jetzt noch ſteigt bei einzelnen Individuen, in welchen reiche Naturkraft, die Freiheisſucht in Herrſchſucht über, die

nichts andres ist, als die andre Seite der Freiheitssucht, wie Hoffart die der Kriecherei. Aber gegenwärtig und solange die Passivität so sehr im Übergewicht ist, wird jeder Anlauf zu größrer Freiheit in größre Unfreiheit umschlagen. Überhaupt darf man nicht vergessen, daß der Mensch seine Kräfte nicht hat, um Freiheit oder sonst ein vermeintes Gut zu erwerben, sondern daß er die lebendigen Vorstellungen höchster Güter — die Ideen — nur besitzt, um seine Kräfte zu üben, daß nicht Freiheit oder eine andre Idee, sondern daß Handeln Leben ist.

Finger und Faust im Einzelleben und Völkerleben

In vielen Familien der weniger gebildeten Stände trifft man eine Anhänglichkeit der einzelnen Glieder an einander an, die man in gebildetern vergebens sucht. Man hat sie immer für eine Tugend angesehen und nicht bedacht, daß sie aus einem Mangel hervorgeht, wiewohl dieser Mangel ein Vorzug ist gegen die Emanzipation nach dem Laster zu, die einzige, die bei gleicher Unbildung möglich ist, denn auch der Verbrecher ist emanzipiert und aus jenem natürlichen Bande freigelassen. — An der Hand eines Klaviervirtuosen ist jeder Finger emanzipiert, kann die kühnsten Bewegungen machen, während die andern in völliger Ruhe bleiben; ein Holzmacher hat gar keine Hände, nur Fäuste, denn die Finger sind keiner etwas für sich, sie sind nur zusammen etwas. Der Mann kann nicht einen Finger bewegen, ohne daß die andern an der Bewegung teilnähmen. So ists in jenen Familien, kein Glied derselben fühlt sich als einzelnes, es ist noch nicht losgelöst vom Verbande; sein Selbstbewußtsein ist noch unvollkommen, es fühlt sich immer nur als ein Stück des größern Selbst, der ganzen Familie. Die Tagelöhnerfamilie ist keine Gruppierung von Fingern,

ſondern eine Fauſt. Das iſts, was es emanzipierten Menſchen ſo ſehr erſchwert, einen vollkommnen Staat zu bilden; das iſt es mit, was uns Deutſchen politiſch ſo hinderlich iſt. Sitte, Religion, Naturen, ſelbſt Vorurteile, ja dieſe am meiſten, ſchließen Individuen zu größern und kleinern Gruppen zuſammen. Je geiſtig freier die einzelnen, deſto weniger vom natürlichen Bande hält ſie mit andern zuſammen. Der Wille muß für jenes natürliche Band eintreten; weil jeder ſeinen Willen — auch im beſten Falle, wo er die andern überſieht — nur an das geben mag, was ihm ſelber als das Rechte oder wenigſtens das Paſſende, das Zweckmäßige erſcheint. Macht er auch im entgegengeſetzten Falle mit, ſo thut ers nur mit halber Energie. Eine Ausnahme macht eine gemeinſame Leidenſchaft — wie in den Befreiungskriegen —, die eine Art Rückfall aus der Emanzipation in die Gebundenheit, aus der Kultur in die Natur iſt. Sonſt — mag auch die Staatenhand des Klaviervirtuoſen ein innerlich freires Spiel geſtatten — wenn es zum Kampfe kommt, iſt die Fauſt des Holzhauers mehr wert als die Finger des Virtuoſen. Ich ſehe in all dem eine Erklärung des Umſtandes, der in der Geſchichte uns ſo oft begegnet, daß auf die Zeit der höchſten Kultur die Zeit des Verfalles eines Staates folgte, ja daß die Kultur, wie Nägel und Haar an Leichnamen, wohl noch wuchs, als der Staat bereits im Verfalle war. Ob nicht manche von jenen Staatsmännern, die, wie man ſagt, die Zeit zurückſchrauben wollten, es aus dieſem Grunde thaten? Wenn uns nicht Parteihaß ſo blind macht, zu glauben, man könne, was uns nicht das Rechte ſcheint, nur aus abſolut böſem Willen thun, müſſen wir ſo billig ſein anzunehmen, mehr oder weniger klar oder unklar habe ihnen jene Schlußfolgerung vorgeſchwebt. In manchen künſtlichen Kombinationen unſrer Zeit ſehen wir in der

Volkshand einen ungebührlich, das heißt unverhältnismäßig emanzipierten Finger, dem die Bewegungen der andern nicht folgen können. Für Deutschland kann man deutsche Männer begeistern, nicht für Kleindeutschland; jenes ist eine Idee, eine Anschauung, dies nur ein Begriff, jenes ist ein Kind der Phantasie, die allen Menschen eignet, dieses ein Geschöpf des staatsklugen Verstandes, den nur wenige haben. Glücklich darum ein Volk, das zum Gesamtmuskel voll Beweglichkeit eine gemeinsame Leidenschaft hat (wie die Franzosen die Eitelkeit), im Nu ist die Gliederung von Fingern ein Ungegliedertes, eine Faust.

Christentum

— Das Christentum ist eine Religion für das Volk, eine Religion der Anschauung, nicht der Reflexion. Christi Gestalt ist das Christentum; der Glaube daher wesentlich, d. h. das Schauen der Gestalt. Wir sollen Christus lieben, und aus dieser Liebe soll alles andre fließen, es soll damit getränkt sein, d. h. wir sollen handeln so, wie wir thun würden aus Liebe zu einer solchen Gestalt, als in der Christus vor unsrer Anschauung steht. Die Gestalt soll unsre Anschauung so erfüllen, daß die Liebe, die die Folge derselben, Ausgang und Ziel und Heiligung all unsers Denkens und Thuns ist, ähnlich wie bei der Liebe zu einem Menschen. Aus seinen Reden und Schicksalen baut sich die Gestalt uns auf. —

Der Wille

Der Wille — was ist er? Eine Bestimmung des Handelns durch die theoretische Kraft? Ist ein solches Übergreifen möglich aus der theoretischen in die praktische Sphäre? Wenigstens müßte ein Zustand der gänzlichen

Unbeſtimmtheit der handelnden Kraft durch ſich ſelbſt vorausgeſetzt werden; und ich zweifle, ob dieſe jemals wirklich wird. — Da die Vernünftigkeit des Handelns ſelbſt nicht zur Leidenſchaft werden kann, denn Leidenſchaft, eine ſinnliche Kraft, ſetzt ein ſinnliches Objekt voraus, ſo wird es bald die Leidenſchaft des Stolzes, die Luſt, ſeinen ſinnlichen Leidenſchaften zu widerſtehen, oder Abſcheu vor Seelenunreinlichkeit, bald Liebe u. ſ. w. ſein, was den Willen gewöhnlich oder momentan vertritt. Daraus würde ſich auch erklären laſſen, warum Leidenſchaft, d. h. Kraft dazu und Willenskraft in einer Perſon beiſammen, und ſolchem Menſchen der Weg offen ſteht zu großer Tugend und zu großem Laſter. Auch mag der bloße Affekt des Schönen, Wahren, Guten oft zum Guten hinreißen. Der Menſch mag in Fällen die Kraft zum Willen des Guten vom Affekte borgen, wie Rachſucht die Thatkraft vom Zorne borgt. Immer ſind die Menſchen, deren Willenskraft man rühmt, mit großer Leidenſchaftskraft begabt. Weiter darüber nachzudenken. — Auch das Gefühl, gut gehandelt zu haben, kann zum Affekte werden, ſogar die Ahnung, die Vorempfindung der Luſt dieſes Affektes können als Triebfedern wirken, durch Guthandeln den Affekt wirklich zu machen; aus welchem eine Leidenſchaft entſpringen kann, die auf das Guthandeln, auf Unterlaſſen des Schlechten geht und doch Leidenſchaft bleibt, weil ihr Objekt eine ſinnliche Luſt, ein Affektgenuß iſt. So kann dieſe Leidenſchaft den auf Unſittliches gerichteten Affekt beſiegen, weil ſie ſtärker iſt, ohne deshalb weniger ein Kind der Sinnlichkeit zu ſein. Der kategoriſche Imperativ verlangt zu ſeiner Erfüllung, ſo wenig Kant daran gedacht haben mag, eine Leidenſchaft, nämlich den Abſcheu vor dem Gedanken, ein Knecht ſeiner Sinnlichkeit zu ſein, inſofern dieſe auf Unſittlichkeit ausgeht. Die Beſiegung des Affektes, die Kant verlangt, iſt nur möglich durch eine

Leidenschaft. So besiegt der Diener der Sinnlichkeit ihren Knecht. Hier wären wir mit der Tugend ebensowohl auf den Materialismus geraten, wie mit der Religiosität, obgleich der Weg dort weniger kenntlich ist, und ein schärfres Auge dazu gehört. Wir wären wieder auf dem Boden der Alten, wenn es der Naturforschung gelänge, den letzten Grund aller Leidenschaften im Körper aufzufinden und nachzuweisen. — So gut wie die Alten bei alledem nach Tugendhaftigkeit streben konnten, können wir es auch. — Daß es Leidenschaft bei Kant war, sieht man an der Extremität, daß der kategorische Imperativ so weit ging, auch wenn die Sinnlichkeit das begehrte, was in den Augen der Vernunft gut war, dieses Guthandeln als aus Unmacht und sklavischer Abhängigkeit hervorgegangen zu verachten. — Ich muß mir am Ende wohl oder wehe gestehen, daß das, was mir immer persönlich als Norm vorschwebt: strengste Moralität bei stärkstem Materialismus, nichts ist, als die Leidenschaft des kategorischen Imperativs bis zum äußersten Extrem getrieben, ja bis zum Widerspruche. — Wenn die Theorie Leidenschaft als ein sinnliches Begehren definiert von solcher Stärke, daß es den Verstand verdunkeln oder unterdrücken kann, so scheint allerdings die Leidenschaft, die mit dem sittlichen Gebote übereinstimmt, nicht den Namen anzusprechen; aber sie stimmt nicht damit überein, weil dies ein sittliches Gebot, sondern weil ein sinnlicher Genuß oder ein Nichtsein eines sinnlichen Übels (Unlust) ihr Motiv ist. Dann wäre die Einteilung in sogenannten sittlichen Willen und Leidenschaft, obres und untres Begehrungsvermögen, bloß Formelkram, und es müßte der Wille heißen: die sinnliche Kraft des Begehrens, insofern sie auf etwas geht, was der Sittlichkeit gemäß ist. — Das Christentum scheint aus diesem Gesichtspunkte hervorgegangen, denn es verlangt von seinem Bekenner eine Leiden-

ſchaft, die, auf das Göttliche gerichtet, die auf das Irdiſche gerichteten verzehren ſoll. Der Chriſtus, der die Tempelverkäufer austreibt, iſt ein Sinnbild dieſer Leidenſchaft. —

Subjektiver Idealismus

Der Idealiſt giebt die Gefühle und Reflexionen, die er bei einer Anſchauung gehabt und gemacht, die Sache iſt ihm nur der Vorwand, uns mit ſeinem Ich zu regalieren; der naive Dichter dagegen giebt die Sache ſelbſt unvermiſcht mit ſeinem Ich. Er ſorgt nur, die betreffende Anſchauung zu einer geſchloßnen zu machen, nur die Abſtraktion vom Unweſentlichen beſorgt er, die Heraushebung des Wichtigen; er giebt darum nicht die gemeine Natur, ſondern ein künſtleriſches Spiegelbild derſelben. —

Der Idealiſt

Der Idealiſt iſt ein Menſch, der im Jünglinge ſtecken geblieben iſt. Die vollſtändige Unbekanntſchaft mit der Wahrheit des Lebens läßt den Jüngling, was er je von den Dingen gehört, und wie er ſelbſt ſich dies ausgebildet hat, in jeden einzelnen Fall übertragen. So iſt Liebe etwas Unteilbares, Unmodifizierbares. Er hat noch kein Auge für die Geſtalt der Dinge, er hat ein Bild vor Augen und ſieht doch nur ſein Phantaſiebild. Er geſteht ſich nicht ein, was er wirklich ſieht und hört. Iſt ſein Wahrheitsſinn ſchwach, ſo täuſcht er ſich lieber fort und fort, als daß er ſeinen Irrtum ſich eingeſtände, der ihm lieber als alle Wahrheit iſt; er ſagt ſich vor: Mein Phantaſiebild iſt die Wahrheit. —

— Der Idealiſt liebt und achtet niemand, als ſich ſelbſt, d. h. als das Phantaſiebild, das er ſein Ich nennt. Denn die Dinge und Menſchen, wie ſie ſind,

ſind ihm ſchlecht und gemein; ſie ſind nicht wert, geliebt zu werden von einem Weſen, ſo vollkommen, wie er ſein eignes Ich ſich eingeredet hat, das er aufbaut aus dem Kontraſte ſeiner Einbildung mit der Wirklichkeit. Dieſe verſchlechtert er ſich noch im Intereſſe ſeines Ideales. Der Idealiſt liebt auch außer ſich nur dasjenige, was er ſich als ſein eignes Weſen eingeredet hat; er bildet daraus andre, jenem analoge Weſen und giebt ihnen den Namen von Bekannten und Freunden. Doch wird es ihm hier ſchwer, ſich in der Selbſttäuſchung zu erhalten, wiewohl er unermüdlich die Mängel, die er ſich doch nicht für immer bergen kann, in Tugenden umdichtet; geht das nicht mehr, dann wird aus dem Weſen, das er ſich doch nicht der Anhäufung von Vollkommenheiten adäquat forthin einreden kann, eine Anhäufung des Entgegengeſetzten; ehe er ſich zwingen ließe, den Menſchen, d. h. ſich ſelbſt überhaupt als eine Mittelgattung zu denken, macht er aus dem Engel, aus dem Menſchen außer ihm, den er trotz Mühens nicht zum unbedingten Engel machen kann, einen unbedingten Teufel. Allmählich muß er einen Engel um den andern in ſeiner Phantaſie — denn anders exiſtiert er und exiſtieren die Dinge und Menſchen ihm nicht — zu den abſoluten Teufeln werfen; denn die Natur der Phantaſie iſt, ſich an Extremen zu vergnügen. Da greift er, um ſeinen Irrtum — denn Wahrheit iſt ihm nichts — zu retten, zu dem Bilde der Menſchheit überhaupt, er flüchtet in das Reich der Schatten; um das Bild der Menſchheit, das ſeine Eitelkeit bedarf, vor ſeinem eignen Verſtande und der eignen Ehrlichkeit zu retten, denn dieſe beiden Faktoren ſeines wirklichen Weſens kann er nicht für immer verdunkeln, verſetzt er dieſe vollkommne Menſchheit in die Zukunft. Ein ſolcher Menſch lebt in ewiger Dichtung; mit der wirklichen Welt, den wirklichen Menſchen hat er nichts zu ſchaffen;

er liebt keinen Menſchen und haßt keinen Menſchen, nur ſeine Phantaſiebilder. Darum begreift er auch nicht, wie man einen Menſchen bemitleiden kann, der ſich ſein Unglück ſelber zugezogen; denn er begreift nicht, wie man einen Menſchen trotz oder mit ſeinen Fehlern lieben kann. —

Ideen und Leidenſchaften

Ideen ſind nichts; es kommen nur individuelle Fälle vor, dieſe haben deshalb eine Begrenzung und ſtehen daher mit der Allgemeinheit der Idee im Streit. Freiheit iſt nichts; es giebt nur Freiheiten. Für Freiheit überhaupt begeiſtern wollen, iſt wie zu einer Reiſe nach Oſten einladen. Wo iſt Oſten? Was iſt Oſten? ziehen wir immer öſtlich, ſo kommen wir wieder dahin, von wo wir ausgegangen ſind. Die Ideen ſind Kinder der Leidenſchaften; dieſe, um ſich ſelbſt zu reizen, malen in einen individuellen Gegenſtand alle Reize hinein, z. B. in ein Weib alle weiblichen Reize; der Verſtand iſt verdunkelt, ſonſt würde er die Abſurdität dieſes Ideales mit leichter Mühe bloßlegen, ja es wäre gar nicht möglich, daß es entſtände. Indes, haben nicht Leidenſchaften in philoſophiſchen Syſtemen und poſitiven Religionen ihren Platz? Kant ruft den Stolz und die Freiheitsſucht zu Hilfe. Ein Austreiben der Teufel durch Beelzebub; das Chriſtentum die enthuſiaſtiſche Freundſchaft, die auch Liebe genannt wird und bei einem Gegenſtande andern Geſchlechtes leicht darein übergeht. Leidenſchaften kann man darſtellen; ſoll man Ideale darſtellen, ſo kann dies nur infolge der Darſtellung der Leidenſchaft, ihres Motives, geſchehen. Will ich eine Idee darſtellen, ſo kann ich das nur, indem ich einen individuellen Fall darſtelle, und der hat nichts mehr mit der Idee gemein, als den Namen, und es kommt auf ein Wort-

ſpiel hinaus. Wörter wie Liebe, Freiheit u. ſ. w. ſind bloß Behelfe unſrer Wortarmut und oberflächlichen Natur, die wie ein Kurzſichtiger aus einiger Entfernung wohl Menſchen von Tieren unterſcheiden kann, aber nicht Menſchen von Menſchen. —

Gewiſſen und Leidenſchaft

Das Gewiſſen beruht auf denſelben Naturbedingungen, auf welchen die Leidenſchaft ruht. In einer Zeit, wo andre Ideen durch die vorhandne Kraft der Sinnlichkeit zu gewaltigen Leidenſchaften werden können, wird die ethiſche Idee, die Idee der Pflicht, eben ſo leicht und zur eben ſo ſtarken Leidenſchaft wachſen. Die Zeiten der wilden Thaten ſind ebenſo voll von wilden Bußen; beides hält ſich immer das Gegengewicht. Je größer die Unthaten, deſto größer das ethiſche Leiden des Menſchen. Die Zeiten, in welchen die Reflexion noch nicht ſtark genug war, die Kraft der Leidenſchaft zu zerſetzen, konnten dieſen Prozeß auch nicht mit der Subſtanz des moraliſchen Gefühles vornehmen. Die Kraft zum Glauben wird immer bei der Kraft zum Sündigen wohnen; die Zeit, der die Kraft zum Sündigen entgeht, entbehrt auch der Kraft des Glaubens. Wäre es nun auch nicht eine ſpezifiſche Forderung an die Poeſie, Schuld und Leiden ins Gleichgewicht zu ſetzen, ſo forderte das ſchon die objektive Wahrheit. Der hiſtoriſche Boden iſt in den Menſchen, ihre Beſchaffenheit iſt der hiſtoriſche Boden, ſo nur iſt wahrhaft dramatiſche und tragiſche Darſtellung möglich. Nur die Natur iſt das handelnde Prinzip im Menſchen, d. h. die Leidenſchaft. Denn ſelbſt das grundſätzliche Handeln iſt ohne Leidenſchaft für das Syſtem ſeiner Grundſätze nicht möglich. Nicht allein, daß der Grundſatz zur Leidenſchaft wird, ſo geht er ſchon aus Leidenſchaft hervor, z. B. der einzelne

auf die Thätigkeit des Rechtssinnes basierte Grundsatz aus einer leidenschaftlichen Stärke des Rechtssinnes. Durch diese Art des künstlerischen Darstellens wird auch das Rhetorische vermieden, welches die historischen Mächte in das Bewußtsein versetzt, und von ihrem eignen Bodeu, der Sinnlichkeit, ablöst. Der historische Boden darf nicht bloß Kostüm sein, ebensowenig dürfen die Menschen nur die willenlosen Schachsteine abstrakter, in der Luft schwebender historischer Mächte sein, diese die Handelnden, und jene die Leidenden. Die Größe der Leidenschaften einer Zeit muß selber in der Stärke, Macht, Rauheit und Gewaltsamkeit der Sprache das entsprechende Maß der Darstellung finden, wenn wir das Gefühl der poetischen Wahrheit haben sollen.

Typisches Schicksal

— Typisches Schicksal nenne ich das, was, wie verschieden sonst durch Einwirkung äußrer Umstände die Lebensgeschichten der Einzelnen erscheinen mögen, bei einer größern oder kleinern Anzahl von Menschen immer wie ein Thema durch ein Tonstück hindurchgeht und all diesen Leben, so verschieden ihr Äußres sein mag, eine innre Ähnlichkeit giebt. Dies typische Schicksal, d. h. die Übereinstimmung des Charakters mit seinem Schicksale in den individuellen Geschichten, die er schafft, darzustellen, ist die Aufgabe des Dichters; und es zu fälschen ist nur denjenigen Schriftstellern erlaubt, denen jede künstlerische Pflicht zu übertreten erlaubt ist, denen, die nur für das Amüsement schreiben. Wir sehen z. B. Menschen, die sich alles erlauben, die bei sich immer recht haben, mit sich immer zufrieden sind, die von andern immer fordern, was sie selbst nie leisten, die das, womit ihr eigues Thun rückschlagend sie bedrängt, auf andre schieben; dagegen Menschen,

die das bekümmert, was andre thaten, als wäre es ihr eignes Thun, die wir ſtets thätig ſehen, gut zu machen, was andre verdarben, die von ſich verlangen, was kein Menſch leiſten kann, die ſich nie genügen können und ſich verſagen, was ſie genießen dürften, ja genießen ſollten. Nun mag man Änderungsgeſchichten ſchreiben, nur darf die Änderung den Charakter ſelbſt nicht aufheben, d. h. nicht den weſentlichen Grundzug des Charakters. Man kann eine Angewohnheit ſich abgewöhnen, aber nie, man ſelbſt zu ſein. Durch nichts in der Welt wird der geborne Hypochonder ſein Gegenteil; der es durch körperliche Krankheit geworden iſt, kann durch Wiederkörperlichgeſundwerden auch die geiſtige Hypochondie wieder verlieren; der Erblindete kann unter Umſtänden ſeine Sehkraft wieder erhalten, aber nicht der ohne Sehkraft geborne. Ein Wolf kann zahm werden, aber eine Katze kann er nicht werden. —

Ironie

Die Ironie iſt wie die geforderte Farbe dem Auge; wo ſie nicht dem Geiſte ſelber ſich darſtellt, da kommt ſie ungebeten und eludiert die einſeitig tragiſche Gravität. Daher entſteht die unbezwingliche Luſt der Parodie; wo die ſich meldet, da iſt ein hohles, falſches Pathos. Jene Ironie, der Humor, ein eigentümlich unterſcheidender Zug der Germanen von den Romanen. Bei den Franzoſen iſt ſtatt Humors Witz; ſtatt Ironie Perſiflage. Das Lächeln über die Schwäche des Starken, deſſen Stärke uns Reſpekt gebietet, und das ſich mit dieſem Reſpekt ganz wohl verträgt, iſt ein germaniſcher Zug. —

Die Ideale der Gegenwart

Unſre Zeit verlangt eine andre Auffaſſung des menſchlichen Ideales wie des Schickſals, als die Zeit

Schillers und Goethes. Ein Glück für uns, daß unſre Zeit ſchon weit genug von jener goldnen liegt und ſo viel eigne Geſchichte gehabt hat, daß in ihr ſich neue Ideale ſoweit vorbilden konnten, daß ſie ſich bereits der Geſtaltung des Dichters bieten, d. h. daß ihnen nichts fehlt als Geſtaltung. Nur darf der Dichter ſich nicht von den Wahnbildern der Zeit täuſchen laſſen, deren Menge aber eben das Bedürfnis eines Ideales beweiſt. Es gilt jetzt nicht, in abſichtlicher Oppoſition gegen allen Realismus zu ſtehen; es gilt vielmehr realiſtiſche Ideale darzuſtellen, d. h. die Ideale unſrer Zeit. Ganz verkehrt iſt es, Ideale einer vergangnen Zeit nachzudichten, die ſchon ihre möglichſt ſchöne Realiſierung in den Geſtalten der großen Dichter dieſer vergangnen Zeit gefunden haben; ebenſo, ihnen gegenüber bloß negierend, opponierend zu verfahren; vielmehr iſt es die Aufgabe, den Idealen, die noch geſtaltlos, als bloße Sehnſucht in den Herzen und Köpfen der neuſtrebenden Gegenwart zittern, die Geſtalt zu geben, in der ſogleich jeder Zeitgenoſſe das erkennt, was er hegte, aber nicht geſtalten, d. h. nicht anſchauen konnte. So lehrt der wahre Dichter ſeiner Zeit, wonach ſie ſich ſehnt, die ideale Form der Menſchheit, wie ſeine Zeit ſie fordert — er lehrt ihr ihr Bedürfnis und giebt ihrem Denken und Gehaben das Muſter. Damit glaube ich nun meinen Weg gefunden zu haben, hoffen zu dürfen, meine Mühe von nun an nur an die Zweckmäßigkeit der Weiſe, den gefundnen Weg zurückzulegen, nicht mehr an das Suchen des Weges zu wenden. — Nun die Grenzen genau beſtimmt ſind zwiſchen der Dichtung der goldnen und der Dichtung unſrer Zeit, fällt alle Oppoſition weg, und wir können unſre großen Dichter verehren, ohne unſre Beſtimmung zu verwirren; ja wir können aus dem Umſtande Mut gewinnen, daß unſer Ideal der Natur und der Wahrheit des Lebens verwandter iſt als das ihrige. — Bei

meinem Judah war ich schon unbewußt auf den rechten Weg gekommen. —

Wir haben jetzt ein andres Ideal der Männlichkeit wie der Weiblichkeit, als in der Zeit unsrer klassischen Dichtung, ein andres der Natur — denn in dieser sehen wir nicht mehr bloß die passive Seite —, ein andres Ideal des Erhabnen und des Schönen; nicht mehr die Resignation ist der Grundton unsers Ideales; die Geschichte soll uns nichts Fremdes, Feindliches, keine Drachenhöhle, sondern die Atmosphäre unsers privaten Atmens sein; wir sind ein Glied an dem Riesenkörper der Geschichte. Aber unser poetisches Ideal ist auch nicht mehr Predigen von unsern Idealen, Reflexionen darüber, sondern Vertiefung derselben in das handelnde Leben, konkrete Darstellung derselben. Wir müssen aus dem Paradiese der Idylle heraus in den Kampf des Lebens, nicht mit unmännlichem Zurücksehnen nach der schlaffen Ruhe, sondern mit der Freude an unsern Kräften, am Kampfe selbst. Kraft verlangen wir von unsern Idealen, das Abenteuerliche und Hohle, die Geziertheit und lügnerische Attitüde der Selbstbespiegelung hassen wir als Schwäche. Gesundheit, d. h. Naturgemäßheit der menschlichen Verhältnisse verlangen wir; keine Helden, die Helden werden durch Beschämung durch Weiber, keine Helden, die sich an den Frauen anhalten; das Weib will den Mann achten. So wirr und chaotisch unsre Bildung und Litteratur aussieht, ein Streben zur Natur und Gesundheit zurück ist allenthalben vorhanden, die Krankheit ist nur die Anstrengung der Natur, die Gesundheit herzustellen. Vorübergehend haben wir auch wohl die Krankheit liebgewonnen. — Nun begreife ich erst, was E. Devrient an meinen Makkabäern gefiel, eigentlich am Judah, und was ihm in „Zwischen Himmel und Erde“ am Apollonius mißfiel. Ebenso, und eben darum, daß ich auf dem Wege der Makkabäer fort-

gehen muß, von welchem ich in Himmel und Erde abgekommen bin, d. h. was die ideale Intention betrifft; denn natürlich von den Fehlern des Ganges muß ich mich um jeden Preis frei machen, dann muß ich konsequenter in meinen Intentionen sein, was mir nun, da ich zum Bewußtsein hindurchgedrungen, leichter werden muß. Denn eigentlich griff ein realistisches Gefühl in meinen bisherigen Arbeiten mehr meinem Bewußtsein vor, als daß es durchgängig von diesem bestimmt gewesen wäre. Den Mut, endlich nun erst zu sehen, was lange vor meinen Augen lag, hat mir doch erst J. Schmidts Zueignung seines Schillerbuches gegeben; er hat dadurch seine Ansprüche auf meine Dankbarkeit um ein Großes vermehrt. Dies Werk (Schiller und seine Zeitgenossen) hat mehrere große Verdienste; nächst der Ausmittlung der Stelle, die Schiller in der Litteraturgeschichte gehört, ist es selber ein realistisches Kunstwerk. Es ist Schmidt gelungen, was Schiller selbst bei seinen tragischen Helden nicht gelang, oder was er absichtlich versäumte, vielleicht seiner Natur nach nicht vermochte, aus der historischen Person Schiller den Typus oder das realistische Ideal zu entwickeln, nicht ein absolutes in ihn hineinzutragen, wie Schillers Verehrer, der Manier ihres Dichters folgend, zu thun pflegen. Er hat Schillers Selbstaufbau aus unförmlichen und ungefügen Materialien biographisch nachgebaut, und so wird seine Gestalt erst imposant; dargestellt, wie Schiller an seinen immer höhern Zwecken wuchs. Dabei hat er das Ganze meist durch weise Auswahl aus des Dichters Werken und Briefen und ebenso durch weise Beschränkung seiner eignen Zuthat, die aber jedesmal den Nagel auf den Kopf trifft, zusammengesetzt. Wenn das Beispiel eines großen Mannes seiner Nation und Nachwelt wahrhaft zu gute kommen soll, ist es nur möglich, wenn sie es in so reinem Spiegel sieht, ohne falschen Nimbus.

Die idealiſtiſchen Verehrer Schillers geſtehen eigentlich, daß er ihnen, wie er iſt, noch nicht genügt; da ſie ſich beſtreben, ihn nach ſeiner eignen Weiſe noch zu idealiſieren. Ein Idealiſt iſt eigentlich ein Menſch, dem die Wahrheit zu rein, zu farblos iſt; ſein charakteriſtiſches Merkmal iſt daher der Schmuck; er muß das Große und Schöne erſt mit Flitter umhängen, wenn es ihm groß und ſchön erſcheinen ſoll. Das Poetiſche iſt ihm das Geſchmückte; von Schmuck umhängt nimmt er die bare Proſa für Poeſie; ungeſchmückt ſcheint ihm die reinſte Poeſie Proſa. —

Verhältnis von Poeſie und Leben

Die Dichter haben kein Recht, das Leben, wie es jetzt iſt, zu ſchmähen. Sie trennten die Poeſie vom Leben, natürlich, daß das Leben keine Poeſie mehr hatte — nämlich das, was ſie abgetrennt Poeſie nannten. Das ſittliche Urteil wurde zum äſthetiſchen; in der Poeſie war das gebilligt, ja mit einer Glorie umgeben, was man im Leben erbärmlich, ja wohl geradezu ſchlecht nennen muß. Lieber gar keine Poeſie, als eine, die uns die Freude am Leben nimmt, uns für das Leben unfruchtbar macht, die uns nicht ſtählt, ſondern verweichlicht fürs Leben. Gerade wo das Leben, brav geführt, arm iſt an Intereſſe, da ſoll die Poeſie mit ihren Bildern es bereichern; ſie ſoll uns nicht wie eine Fata Morgana Sehnſucht erregen wo anders hin, ſondern ſoll ihre Roſen um die Pflicht winden, nicht uns aus dem Dürren in ein vorgeſpiegeltes Paradies locken, ſondern das Dürre uns grün machen. Sie ſoll den Nutzen der Armut und Beſchränktheit und die Gefahr des Glückes zeigen u. ſ. w. — Ariſtoteles nennt als Zweck der Tragödie Reinigung von Furcht und Mitleid, und ähnlicher Bewegung durch dieſe. Darunter verſteht er wohl das, was man vollkommne

Faſſung des Gemüts nennt; und ſo wäre der Zweck der ganzen tragiſchen Poeſie, dem Menſchen zu dieſer Eigenſchaft zu verhelfen. Überhaupt der Zweck der dem Leben zugewandten Kunſt — Lebenskunſt zu lehren; Selbſtkenntnis durch Menſchenkenntnis, Kenntnis des Lebens, d. i. des Weltlaufes; wer dieſe beſitzt, wird auch jene Gemütsfaſſung erringen. Die Shakeſpeariſche Tragödie erfüllt dieſen Zweck vollkommen, und auch das unterſcheidet ſie von der revolutionären Kunſt, die aus jener Faſſung eine einſeitige Aufregung gegen irgend ein Etwas, Tyrannei u. ſ. w. gemacht hat. Im Shakeſpeariſchen Drama wird ein Kampf mit einem ſelbſtverſchuldeten Leiden objektiv in dem Helden ausgefochten; der Dichter verhält ſich unparteiiſch; er ſteht auf der Seite der Sittlichkeit, und es iſt ihm bloß darum zu thun, zu zeigen, wie ein Menſch, wenn er die Leidenſchaft zu groß wachſen läßt, ſich ins Verderben ſtürzt. Das neuere Drama iſt revolutionär; es ſtellt ſich auf die Seite einer Leidenſchaft, und der Erfolg der Stücke rührt hauptſächlich daher, daß der Dichter ſelbſt auf der Seite des Helden und ſeiner Leidenſchaft iſt und gegen die Verhältniſſe kämpft; im Helden fällt endlich nicht die Schuld, ſondern die Partei, die die Schuld hat; die Verhältniſſe, die Situation ſiegten über den Helden, aber ſo, daß, während der Held fällt, der Dichter ihn an den Verhältniſſen rächt; ſodaß der Dichter eigentlich der Sieger iſt. Das hängt genau mit der ſogenannten Humanität zuſammen, die die Urſache des Verderbens nicht mehr im Menſchen ſelbſt anerkennt, ſondern im Zuſtande der Geſellſchaft; mit der Sophiſtik der Weichlichkeit, der es wohlthut, die Schuld von ſich hinweg auf etwas andres zu ſchieben. Nichts aber verträgt ſich weniger als dies mit jener vollendeten Gemütsfaſſung. Die meiſten Stoffe des deutſchen Dramas ſind Juſtizmorde des Schickſals, und der Dichter iſt der Anwalt der Opfer.

Das Publikum hat sich daran gewöhnt und will den geistreichen, tapfern Advokaten hören, es kämpft mit ihm gegen die Verhältnisse. Ein Beispiel die Emilia Galotti, der Erstling dieser revolutionären Richtung. Der Prinz hat die tragische Schuld, Odoardo und Emilia trifft die Katastrophe, nicht den Prinzen; sie büßen des Prinzen Schuld, nicht eine eigne. — Und so muß jetzt ein Autor, der einen Erfolg haben will, irgend ein äußres, sogenanntes Unrecht der Gesellschaft gegen den Einzelnen aufsuchen, um es in seiner Tragödie zu bekämpfen. Und findet er keins, so muß er sich selbst eins machen. Da schnitzt er denn wohl einen Drachen von Pappe mit rottuchner Zunge, dann zieht er die Rüstung goldner Phrasen an, an seinem Speere flattert die Fahne des Aufstandes gegen Bedrückung, und so sprengt er auf das Bildnis los und stößt ihm den tödlichen fünften Akt ins Herz. —

Allgemeine Kunstforderungen

Wenn wirklich die Produktion des Schönen und ihr Genuß Absicht und Zweck der Kunst ist, so muß dem Zuschauer auch vom Dichter die Ruhe gegönnt werden, die zum Bemerken und Genießen des Schönen nötig ist. Die Ruhe und Kühle, die innre Unbeteiligtheit führt dazu. Lyrische Vertiefung, rhetorische Steigerung, zu großer Wirklichkeitsschein heben diese Ruhe und Kühle vor allem auf; man enthalte sich ihrer, sonst singt man einem etwas vor und hält ihm die Ohren dabei zu. — Die alten klassischen Komponisten entwickeln einen Gedanken so reich, sie sprechen ihn so beredt aus, lassen ihn ausschwellen und ausklingen, sie reihen eine Menge besondrer Gedanken an einander; die neuern wissen oft keinen einzelnen zu verwerten, aber auch keinen wertbaren zu erfinden. — Man muß nur den Gedanken ein für allemal aufgeben, vollstän-

digſte Illuſion zu erzwingen. Die Schönheit exiſtiert für Phantaſie und Verſtand; auf dieſe beiden Vermögen und ihre Befriedigung muß daher vor allem gedacht werden, wobei nur das Wahrheits- und das ſittliche Gefühl nicht beleidigt werden darf, ſondern im Gegenteile befriedigt werden muß. Unmittelbar wende man ſich an keine andre Kraft im Menſchen, als an dieſe beiden Agenten in Sachen der Kunſt. Was beide, Phantaſie und Verſtand, zugleich befriedigt, das iſt der bildliche Gedanke; jede Metapher iſt ein ſolcher im kleinſten Raume; ganze Szenen, wenigſtens Reden können ein ausgeführter, gegliederter bildlicher Gedanke ſein, uneigentlicher Ausdruck in Aktion; und am Ende iſt das ganze Stück nur eine große, reichgegliederte Metapher, der Gehalt, der Gedanke in ein Faktum eingekleidet, das gegenwärtig vor unſern Augen ſich entwickelt; der bildliche Körper des Gedankens des Stückes. Die Natürlichkeit und Wirklichkeit darf nie ſo weit getrieben werden, daß wir ſie nicht mehr mit dem klaren Bewußtſein anſchauten, ſie ſei nur Nachahmung. — Die Dispoſition des Verſtandes aber im Geiſte poetiſcher Behandlung muß durch Phantaſie emanzipiert werden; ein Ausbrüten des Verſtandeseies durch die Phantaſie; ein allmähliches Herauslecken des Bären. — Die nackte Sprache des Verſtandes iſt ſo wenig zu dulden, als die nackte Sprache der Empfindung. — Wenn ſich nicht jede Suite und jedes Stück Vorgang genugſam eintieft, ſo wird einem ſchwindlig, und das Ganze gleicht einem phantaſtiſchen Traume. — — Um ungebrochne Verſe und damit Fluß und Geſchmeidigkeit zu gewinnen, ein Analogon des gleichmäßigen, ſchaukelnden poetiſchen Fluſſes, braucht Shakeſpeare Dehn- und Füllworte, namentlich Epitheta, ſelbſt Tautologien, wie „unſer Blut und Rang“ u. ſ. w. Dergleichen giebt dann dem Ausdrucke auch Würde, Breite, Nachdruck und Wucht, Fülle, hilft ungemein zur Klar-

heit und giebt dabei zuweilen den Schein prägnanter Gedrängtheit. Und ich glaube, hier ist ein Hauptmittel der Kühle und Ruhe, der objektiven Repräsentation bei Nachdruck und Kraft; dessen, was ich gewöhnlich das Unlyrische, Nichtinnerliche zu nennen pflege. So wird eine gedrängte Disposition künstlerisch ausgeführt. So ist z. B. die Expositionsszene des Lear eine repräsentierend breite, plastische, gedankenreiche, nach- und ausdrucksvolle, mehr oder weniger emphatische, metrisierte Prosa. Ein Muster ruhiger Steigerung ist das Gespräch Lears mit Kent, das mit dessen Verbannung endet, und zwischen dessen Anfang und Fortgang als Parenthese eine Rede an die Schwiegersöhne die Übertragung enthaltend eingeschoben ist. Der Fortgang hat nun gleichsam eine dialogische Motivierung. — Im Lear ist nichts, als die großen unzerspaltnen Naturmotive, die größten Formen der Pietät und Impietät. Nichts ist hereingeborgt, aber auch nichts, was in dem einfach großen Verhältnisse liegt, ist blind geblieben. Keine Maschinerie, als der einfache, große Idealkausalnexus. Die Hauptsache immer dabei die Kritik des psychologisch-ethischen Charaktertypus, d. h. die Beleuchtung und Beurteilung sowohl des Guten, Schönen und Vorteilhaften, als des Übeln, Unschönen und Gefährlichen desselben, die Fabel ein ethisches Muster und Warnungsbild zugleich. —

Schelling über Kunst und Natur

Schellings Grundgedanke — in der „Rede über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur" —, daß das in der Natur in der That Seiende, der im Innern der Dinge wirksame, durch Form und Gestalt nur wie durch Sinnbilder redende Naturgeist vom Künstler darzustellen sei u. s. w. — auf die Kunst-

technik gewendet, heißt: Der Künſtler ſoll vor allem das Ganze, d. h. was das Werk zu einem Ganzen, zu einem organiſchen Zuſammenhange von Mitteln durch den überall gegenwärtigen Gedanken des Eigenzweckes macht, vor Augen haben und das Einzelne danach entwerfen und ausführen; alſo von der Natur des Einzelnen nur das behalten, was es auf das Ganze bezieht. Das Einzelne ſoll ſeine Beglaubigung und Rechtfertigung aus dem Ganzen nehmen, keine Beglaubigung, keine Illuſion für ſich anſprechen. Die Natur des Werkes ſoll im Ganzen liegen, nicht im Einzelnen. Das Exempel, welches mir immer wieder vor Augen kommt, die Tizianiſche Venus; kein Zoll Fleiſch daran iſt wahr und macht die Wirkung empiriſcher Wahrheit, aber das Ganze iſt wahr, d. h. ideale Wahrheit. Nicht die Notwendigkeit der einzelnen Teile, ſondern die Notwendigkeit ihrer Zuſammenordnung und Zuſammenſtimmung zu einem Ganzen überzeugt, d. h. ein künſtleriſches Werk darf nicht den unmittelbaren Sinn überzeugen wollen, ſondern die Phantaſie. Erſteres kann ihm nicht gelingen; und gelänge es ihm, ſo würde es die Phantaſie nicht überzeugen können, weil der Sinn auf Einzelnes geht u. ſ. w. — Faſſe zuſammen, und du wirſt überzeugen; denn die Überzeugung durch Phantaſie und Gemüt iſt etwas ganz andres, als die Überzeugung durch den Verſtand. Die Anſtrengung zu letzterm iſt der Tod der Kunſt. — Phantaſie und Gefühl ſind die Faktoren alles Glaubens; der Verſtand iſt der Vater des Zweifels; zwar wird er dadurch Großvater der Überzeugung, aber dies iſt ein Prozeß, auf welchen wegen ſeiner Weitſchweifigkeit das Drama beſonders ſich nirgends einlaſſen kann. So hebt das im Einzelnen Nachweiſenwollen der Zureichendheit eines Motives die Täuſchung auf und kann doch nie bis zur Überzeugung getrieben werden. So giebt das Ganze eines vollendeten Dramas weſentlich nichts andres, als was ſein

einfachſter Kern gab; die Abſicht desſelben iſt nur, dem Eindrucke des Kernes nicht eine andre Richtung, nicht eine fremde Beimiſchung, nur die äußerſt mögliche Fülle und Tiefe zu geben. Die großartige Wahrheit des Ganzen muß das Einzelne wahr machen, nicht die Wahrheit des Einzelnen iſt es, die von der Wahrheit des Ganzen überzeugt. — „Geiſt, der Natur ſcheint," ſo hat Kant den Genius definiert. Er hat das abſtrahiert aus Geiſteswerken, die Naturwerke zu ſein ſcheinen, und vom Werke auf die Kraft geſchloſſen, die es hervorbrachte. Shakeſpeare iſt immer infolge ſolchen Schluſſes als ein ſolcher Genius angeſehen worden. Wie paßt dazu ſein eigen Wort:

— und deine Dichtung!
Ha, fließt dein Vers nicht hin ſo glatt und zart,
Daß deine Kunſt natürlich wieder wird!

Er — Timon hier — will ſagen: Du biſt der größte Dichter Athens; deine Kunſt ſo groß, daß ſie nicht mehr als Kunſt, daß ſie als Natur erſcheint, daß deine Kunſt natürlich wieder wird — nicht, daß Natur in dir, die bloße Natur Dinge hervorbringt, die wie durch Kunſt entſtanden ſcheinen. Und das letztre will Kant ſagen. In der That aber iſt die ſentimentale Poeſie, die man der naiven Poeſie oft und gewöhnlich ſo entgegenſetzt, als ſei ſie mehr Sache des bewußten und die naive mehr des unbewußten Kunſtvermögens, vielmehr eben das Symptom des auf dem halben Wege zum vollen bewußten Verſtändnis des Kunſtmäßigen ſtehen gebliebnen Geiſtes. Und wird der naive Poet geboren, ſo heißt das nicht, in ihm wird ein unbewußtes Vermögen, das zugleich Unvermögen iſt, zum klaren Bewußtſein durchzudringen geboren; nein, im Gegenteil, ſo heißt es: in ihm wird das Vermögen der höchſtmöglichen Klarheit und damit die Leichtigkeit geboren, zu dieſer Klarheit hindurchzudringen, d. h. nicht bloß zur Klarheit einer Erfordernis, einer der Kräfte, die

zuſammen den Poeten machen, ſondern aller, d. h. zugleich zur Verhältnismäßigkeit aller. Denn der Poet iſt ein Macher, ein Könner, was den Wiſſer einſchließt; aber der ſentimentale iſt mehr ein bloßer Wiſſer, ein Denker, als ein Dichter, Macher. Das Können iſt nicht im einfachen Nichtwiſſen, ſondern das Können iſt wiederum in Inſtinkt verwandeltes Wiſſen. So vergißt gewöhnlich Schiller, ſowie er als Dramatiker in ſeinen Ideenſchwung gerät, daß er im Denken zugleich dichten, d. h. geſtalten muß, d. h. er hat Klarheit und Bewußtſein genug zu denken, aber nicht genug, in der Seele eines gewiſſen Menſchen zu denken, der nicht er iſt. Zu den Erforderniſſen des Künſtlers gehört die große Selbſtverleugnung, die perſönliche Beſcheidenheit, die in ihrem Werke verſchwindet, von der die Gottheit ſelbſt überall Beiſpiele, oder vielmehr von deren Gegenteil ſie nie ein Beiſpiel giebt. Der Mangel dieſes Erforderniſſes iſt, wie alles Schlimme in der Welt, zunächſt eben nur ein Mangel an der vollen Bewußtheit. Wie Schiller ſeinen Aufſatz über die naive und ſentimentale Dichtung ſchrieb, machte er aus der Unvollkommenheit eine Vollkommenheit andrer Art. Die Sache war die: in ſeinen erſten Werken war, was er wußte, bis zum Können gediehen; das Wiſſen war mangelhaft, und darum mußte es auch das Können werden. Nun war ſein Wiſſen durch Studien ungemein gewachſen; dieſer Zuwachs mußte nun zum Können werden, und was davon ſeiner Natur nach nicht dazu werden konnte, das mußte er fallen laſſen. Er zweifelte an der Kraft, dieſen Prozeß noch in ſich zu vollziehen, auf der andern Seite erlaubte auch nicht ſeine materielle Lage, die nötige Zeit daran zu wenden; ſo ſtellte er denn das Halbfertige als eine Art des Ganzfertigen dar. Jenen Prozeß hatte Goethe einmal im ganzen und großen in ſich durchgemacht und machte ihn im kleinen noch immer durch; wenn das Wiſſen immer

zunimmt, muß der Prozeß fortdauern — gleichsam eine poetische Verdauung und Ernährung —, er nennt ihn, wo er davon spricht, das „Zerschlagen der Selbstbespiegelung." Jeder Mensch muß, um ein fertiger Mensch zu werden, ihn durchmachen; je größer die Naturanlage, desto stärker, gewaltiger der Prozeß; wenn man genauer zusieht, wird man die Parteiung zwischen Schiller und Goethe daraus begreifen; je weniger der Mensch in sich selber fertig, je weniger hat er Sinn für das Fertige im andern. Die Menschen, die noch am wenigsten von den Schlacken der Selbstbespiegelung gereinigt sind, zieht die Sympathie zu der verwandten Unfertigkeit in sich selbst; daher ist es meist die Jugend, die für Schiller schwärmt, die Fertigen zieht es zu Goethe; das vollkommne Verständnis Shakespeares setzt noch mehr voraus; denn in ihm ist von jenen Schlacken, die in Goethe noch zeitweilig erscheinen, gar keine Spur mehr. —

Kunstideal

Die eigentliche Bestimmung einer Kunst kann nur das sein, was sie ohne Beihilfe einer andern hervorbringen kann. Das ist in der plastischen Kunst die körperliche Schönheit. Die höchste körperliche Schönheit existiert nur im Menschen, und auch in diesem nur vermöge des Ideales. Das Ideal der körperlichen Schönheit liegt hauptsächlich in der Form, wohl auch in der Karnation und im permanenten Ausdrucke. Das Ideal in der Poesie muß nun Ideal der Handlungen sein, nicht Ideal moralischer Wesen, denn es würde Übertreibung sein, von dem Dichter vollkommen moralische Wesen zu verlangen.

Stufenfolge der Künste

In der Stufenfolge der Künste des Raumes, der bildenden Künste, ist ein Hinstreben zu möglichster Be-

ſeelung, in der der Künſte der Zeit ein Hinſtreben nach immer ſtärkrer Verleiblichung; beide treffen in der dramatiſchen Kunſt als in dem höchſten jenem ihren Streben erreichbaren Punkte zuſammen. Baukunſt, Skulptur, Malerei — Drama — Epik, Lyrik, Muſik. Die bildenden Künſte geben den Leib, zu welchem wir die Seele ſelbſtthätig hinzuthun müſſen, die Zeitkünſte geben die Seele, zu der wir den Leib ergänzen müſſen; die dramatiſche Kunſt giebt einen beſeelten Leib, eine verleiblichte Seele, Geſtalt und Bewegung, Sein und Leben zugleich. —

Technik des Malers, Muſikers und Dramatikers

Faſt die ganze maleriſche höhere Technik kann in die dramatiſche Poeſie herübergenommen werden. Die Gruppe mit ihrer Totalwirkung, Mittelperſpektive (Linienperſpektive), die Haltung. Der Held vorn mit weichen Konturen und reichem Detail, die übrigen Figuren, je weiter zurücktretend, deſto ſchärfer umriſſen und weniger detailliert (Luftperſpektive). Die Zeichnung der Charaktere. Hier außer der Korrektheit, der Stil, der Ausdruck, Klarheit der Anordnung der Gruppe. Daß die Geſtalten ſich möglichſt wenig decken, und man nicht die Geſtalt in ihren Gliedern zuſammenſuchen muß. Modellieren, die Rundung und das Heraustreten der Geſtalten und Glieder. — Paſtoſer Farbenauftrag hilft zur Modellierung, der breite Pinſel zum Stile. Die Stimmung gehört der Malerei und Poeſie gemeinſchaftlich. — Die Malerei muß die Häßlichkeit des Momentes vermeiden, weil ſie nur einen Moment darſtellen kann, weil der dargeſtellte eine Moment ihr Ganzes, das ſchön ſein ſoll, ausmacht. Das Drama braucht die Diſſonanz nicht zu vermeiden, weil es dieſelbe auflöſen kann; wer nur einen Akkord anſchlagen kann, wie die Malerei, muß einen konſonierenden an-

ſchlagen. — Was an der maleriſchen Technik dann noch fehlt, das kann aus der polyphonen der Muſik entlehnt werden. Der Kontrapunkt der Charaktere, der doppelte Kontrapunkt, die Fuge der Handlung, der Fluß, Rhythmik, Dynamik, Harmonik, Melodik. — Nun kommt zur Dramatik noch ein Element hinzu. Sie verlangt den Schauſpieler. Sie geht alſo noch eine Syntheſis ein. Wahres Geſetz der dramatiſchen Kunſt wird die innigſte Durchdringung des Poetiſchen und Theatraliſchen ſein, ſo innig, daß beide ihre Eigenheit verlieren, und das Poetiſche zugleich das Schauſpieleriſche, das Theatraliſche zugleich das Poetiſche wird.

Reinhaltung der Kunſtgattungen

— Der Dilettantismus verwiſcht die Grenzen. Das Drama der Zukunft iſt eine Ausgeburt des Dilettantismus, der mehrere Künſte, aber keine gründlich zu treiben gelernt hat, und da er in keiner einzelnen Vollkommnes zu leiſten vermag, nun ſeine Vielſeitigkeit auf Koſten der Künſte ſelbſt ausbeuten will. Das haben die meiſten Beſtrebungen der Gegenwart gemein, daß die Einſeitigkeit ſich zum Geſetze machen will, die Schwäche, die man nicht zu überwinden weiß, und nicht eingeſtehen will, zur Tugend. Man ſehe nur die Vorreden neueſter Dichter zu ihren eignen Werken. R. Wagner hat die Geſchicklichkeit nicht errungen, muſikaliſche Gedanken muſikaliſch zu verarbeiten. Um dieſen Mangel, der bei einer Symphonie unfehlbar zu Tage kommen müßte, nicht eingeſtehen zu müſſen, leugnet er lieber die Berechtigung der Symphonie (der Inſtrumentalmuſik). Aber auch die Oper braucht jene Kunſt, wenn ſie ein wahres Drama, d. i. Entwicklung iſt. Er braucht eine ganz beſondre Art von Operntext, wenn er ſeine Stärken geltend machen und ſeine Schwächen verbergen will. Das mag ihm geſtattet ſein; aber ſeine dilettan-

tiſche Beſchäftigung mit Poeſie hat ihn nun befähigt, ſich einen ſolchen zu ſchreiben. Um nun nicht vielleicht ſich ſelber eingeſtehen zu müſſen, daß dies ein Behelf bloß zum beſten ſeines eignen eingeſchränkten Talentes iſt, ſtellt er ihn als Norm, als den Operntext überhaupt hin. Die Eitelkeit bleibt dabei nicht ſtehen, und ſo avanciert der Operntext, der für ſeine individuelle Begabung der beſte, zum Muſteroperntext, dieſer zum Drama, dieſes zum Muſterdrama u. ſ. w. Das Kunſtwerk der Zukunft iſt nichts als ein ungeheurer Zopf der Gegenwart. — — Künſtleriſcher Charlatanismus unſrer Tage. — Der Dilettantismus der Zeit zeigt ſich aber auch in der Malerei. Nicht mehr iſts der muſikaliſche oder der maleriſche Gedanke, den beide Künſte verarbeiten wollen, ſondern der poetiſche. — In die dramatiſche Poeſie miſcht ſich die Spekulation. Im Drama hat man die Durchdringung von Lyrik, Epik und Didaktik aufgehoben, aus einer Darſtellungskunſt eine ſchöne Redekunſt gemacht, das Schauſpieleriſche durch das Deklamatoriſche verdrängt. — Ein Maler, der poetiſche Gedanken auf der Leinwand verwirklichen will, iſt wie einer, der deutſch dächte, indem er franzöſiſch ſchriebe oder ſpräche. Der Maler ſoll maleriſche Gedanken ausführen. Ferner ſoll der Maler hiſtorienmaleriſche Gedanken nicht genremäßig ausführen, nicht in Landſchafterweiſe. — Ob, daß die Maler jetzt poetiſche Ideen verwirklichen wollen, nicht davon abhängt, daß im Publikum eben der ſpezifiſch maleriſche Sinn erſtorben; ſie ſind nun doppelt dazu gedrängt, weil ſie fürs Publikum ſchaffen müſſen, und weil ſie als Teil des Pubiikums ſelbſt unter den Geſetzen und Bedingungen der Zeit ſtehen. —

Lyriker, Epiker und Dramatiker

Der Lyriker ſingt ſich und für ſich, d. h. ihm ſelbſt, wie der ein Geſangbuchslied in der Kirche ſingende;

ſelbſt in Geſellſchaftsliedern iſt dies der Fall. Der Epiker erzählt, das fordert ein Publikum; es ſind hier ſchon zwei Faktoren, Erzähler und Publikum. Der eine, der Erzähler, iſt das Medium, durch welches die Handlungen dem Publikum vermittelt werden. Als vermittelt haben die Empfindungen ſchon eine Abgekühltheit. Das Drama hat zum Medium die dargeſtellten Perſonen der Handlung, hinter welchen der Dichter verſchwindet. Es hat drei Faktoren. — Eigentlich müßten die Schauſpieler ſelbſt die Dichter ihrer Rollen und ſo des Stückes ſein, und zwar in dem Augenblicke der Darſtellung. Die comedia dell'arte iſt eigentlich der Ausgangspunkt. So muß der Dichter auch die Sache angreifen; er muß ſich, wie die Rede von einer Perſon zur andern übergeht, in die verſchiednen Schauſpieler, und mit jedem ſich in die dargeſtellte Perſon verſetzen. Nicht unmittelbar in die dargeſtellte Perſon, weil nicht dieſe dargeſtellten Perſonen ſelbſt das Stück ſpielen; es würde dies nur eine andre Art epiſcher und lyriſcher Dichtung werden, aus dieſen beiden zuſammengeſetzt, und nicht für die äußre Bühne, ſondern für den innern Sinn gedichtet; denn mit den wirklichen Perſonen käme auch ihre wirkliche Umgebung, wie der Epiker ſie ſchildert und allein ſchildern kann, in Betracht. Es ſind alſo nur eine gewiſſe Anzahl eigentlicher Darſtellungsmittel vorhanden, auch bloß andeutende, von Volksmaſſen, Gefolge, Soldaten u. ſ. w., mit denen operiert werden, die der Dichter genau kennen muß. Da nun ohne alle Täuſchung das Ganze ein Beginnen ohne Zweck wäre, ſo muß der Dichter auch die Künſte der Täuſchung verſtehen, durch welche es einem Menſchen gelingen kann, mittelſt ſeiner eignen Perſönlichkeit eine gedachte Perſönlichkeit darzuſtellen. Mit andern Worten, er muß den betreffenden dramatiſchen Menſchen aus dem Schauſpieler und aus deſſen Kunſt herausdichten; da der Schauſpieler nicht zum

Dichter werden kann, muß der Dichter zum Schauſpieler werden. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß vom Schauſpieler hier nur als vom Künſtler die Rede ſein kann, daß alle Komödianterei, d. h. alles Thun des Darſtellers, welches nicht aus dem Weſen ſeiner Rolle hervorgeht, abzuweiſen iſt. Aber den ähnlichen Fehler d. h. das Rhetoriſche u. ſ. w., und ſelbſt, was poetiſche Schönheit an ſich wäre, aber an unrechter Stelle ſtände, überhaupt ſich von dem dramatiſchen Zwecke loslöſte, das muß auch der Dichter ſich verſagen. Die dramatiſche Kunſt iſt ein Ergebnis der gegenſeitigen innigſten Durchdringung der beiden Künſte, der Poeſie und der Schauſpielkunſt; ſie verlangt daher vom Dichter wie vom Schauſpieler, Selbſtentäußerung, Hingebung an die gemeinſame Aufgabe. Der Dichter darf nicht ſo eitel ſein, auf Koſten des Schauſpielers, dieſer nicht, auf Koſten des Dichters glänzen zu wollen. In dieſem Punkte beſonders müſſen wir vor dem Muſter unſrer großen Dichter uns hüten, die nur zu oft den Schauſpieler zum bloßen Deklamator und Rhapſoden herabwürdigten. Dadurch wurde der dramatiſche Sinn des Publikums verdorben, die Schauſpielkunſt dem Verfalle entgegengeführt, der faſt unabwendbar wurde, als die Schauſpieler ſich in die Verkehrtheit fanden, vergnügt mit dem Erfolge, der ihrer Kunſt nicht mehr gehörte, und ihre eigentliche Aufgabe darüber vergaßen. Und wie gewöhnlich das eine Unrecht einer Seite das der andern zur Folge hat, ſo geſchah es auch hier. Als der ſchauſpieleriſche Trieb in den Schauſpielern reagierte, den ſie in den Gedichten der Dichter nicht befriedigen konnten, ſchufen ſie ſich ſelbſt welche und regten andre an, ihnen welche zu ſchaffen, in denen, da man die eigentliche Aufgabe des dramatiſchen Dichters an jenen Muſtern immer mehr verkennen lernte und den Weg, ſie zu löſen, verloren hatte, — nur der Schauſpieler allein herrſchte und der Dichter nur das

notwendige Übel ſchien, dem man ſich entzog, ſo ſehr man konnte. Die Poeſie war nun im Schauſpiele keine Kunſt mehr, nur eine Kunſtfertigkeit, aber die Schauſpielkunſt auch nichts beßres. — In neurer Zeit haben einige Dichter wiederum den rechten Weg geſucht; auch an Schauſpielern fehlt es wohl nicht, die ihrerſeits Bedürfnis nach der wahren dramatiſchen Kunſt fühlen; auch im Publikum zeigen ſich Spuren der Sehnſucht nach dem wahren Drama. Aber all das iſt zu vereinzelt; wir ſehen gute Muſter, Shakeſpeare und Leſſing, aber wir ſehen der falſchen von beiden Seiten der Ausartung weit mehr. Dem Dichter, der dramatiſch ſchaffen möchte, fehlt der Schauſpieler, dem Schauſpieler der Dichter, beiden das Publikum. Iſt zu hoffen, daß eins dem andern erſtarke und das andre den Mut behalte, auf dem Wege — es iſt ja erſt der Weg zu der Stelle zurück, von der wiederum ausgegangen werden muß! — fortzugehen, bis der andre erſtarkt? Die Intendanzen beginnen ihre Aufgabe rein vom Geldſtandpunkte aus anzuſehen. Die Stücke werden am häufigſten gegeben, die Schauſpieler am meiſten ausgezeichnet, die am meiſten einbringen — ähnlich wie die Pferde eines Kunſtreiterprinzipals —, und die Schauſpieler bringen am meiſten ein, die dem verkehrten Geſchmacke des Publikums am meiſten entgegenkommen. —

Die poetiſche Empfindung

Weder ſoll der Dichter die Gefühle der gemeinen Wirklichkeit in ihrer eignen Geſtalt geben, noch ſoll er im Zuſchauer Gefühle der gemeinen Wirklichkeit erregen, ſondern poetiſch erhöhte Gefühle, die er nicht als Laſt und Pein, ſondern als Vergnügen, als Luſt empfindet, die er ſich gerne zurückruft. Alle Faktoren der gemeinen Wirklichkeit müſſen in Faktoren poetiſcher,

künſtleriſcher Wirklichkeit umgeſetzt werden, ehe ſie zum poetiſchen Gebrauche kommen. Die Fabel muß eine poetiſche, die Charaktere müſſen poetiſche, die Motive, Dialog und Sprache müſſen poetiſche werden. Das Unmittelbarwirkende, Stoffartige muß hinwegfallen; wir haben es auf dem Theater nicht mit den wirklichen Dingen zu thun, ſondern mit ihrem gereinigten, geſchloßnen poetiſchen Bilde. Alles völlig abgelöſt von der gemeinen Wirklichkeit, aber wiederum in eine Wirklichkeit verwandelt. Das Ganze ſtiliſiert, ohne von der Nachahmung der Wirklichkeit in der That abzugehen. Schöne, geiſtgeſchwängerte Wirklichkeit. —

Dichteriſche Objektivität

Freilich kann der Dichter nichts geben, als ſich ſelbſt, d. h. wie der dargeſtellte Charakter in dem dargeſtellten Zuſtande eine Modifikation ſeines eignen Weſens und dadurch ſeines eignen ſympathetiſch erregten Zuſtandes iſt. Die Objektivität des Dichters kann nur in der Form der Darſtellung liegen. Was er als Menſch an ſich ſelbſt erlebt, ſtellt er als Poet, als außer ihm exiſtierend dar. Iſt er ein wirklicher Dichter, ſo wird ſein leidender Zuſtand ſchon kein Abbild gemeiner Wirklichkeit ſein; er wird bei der Darſtellung wenig thun müſſen, ihn völlig in Poeſie zu verwandeln. Am beſten, er fixiert nur die Empfindungen und leiht ihnen dann poetiſch-bewußte Gedanken, vom Geiſt getränkte Vorſtellungen der produktiven Phantaſie, als Körper, d. h. er giebt ihnen einen uneigentlichen Ausdruck; er ſetzt ein entſprechendes Bild für die Empfindung. Soll eine Glut dargeſtellt werden, ſo kann der Dichter freilich nur das Spiegelbild ſeiner eignen geben; die Seele iſt glühend, aber die Hand feſt und kühl. Er veräußert die Symptome der Empfin-

dung, die er an ſich wahrnahm, und ſtellt ſie in der Form ſeines Mediums, der Sprache dar; das Schnappen nach Luft, den Krampf des Herzens u. ſ. w. Schon dieſe Darſtellung der äußern Zeichen objektiviert, denn im Augenblicke des Empfindens weiß die Seele von dieſen äußern Zeichen nichts. Bei einer Rede des Zornes denke der Dichter hauptſächlich daran, daß er dieſen Zorn durch das Medium eines zornigen Menſchen darzuſtellen habe. Nicht die Materie des Zornes, ſondern ſeine Form, ſeine äußre Erſcheinung hat er zu geben. Der naive Dichter zeigt ſich durch ſeine ſcheinbare Abſichtsloſigkeit objektiv, indem er die Wirkung dadurch zu erreichen ſucht, daß er ihr auszuweichen, daß ihm wenigſtens nichts an ihr gelegen zu ſein ſcheint. Die Blumen in einem abgelegnen Gründchen machen uns den Eindruck von Naivität und Objektivität, weil ſie ihre Schönheit nicht für den Betrachter ausgelegt zu haben ſcheinen; das giebt überhaupt der einſamen Natur dieſen Wunderreiz. Wie hat ſie dieſe Blumen wunderbar ausgezackt, mit welcher Liebe modelliert, mit welcher Hingabe das Ganze in Form und Farbe durchgebildet, die vielleicht kein Menſch ſieht; welche wunderbare Klänge hat ſie dem kleinen einſamen Vogel in die Kehle gelegt, den vielleicht keiner hört! Und wird der kleine Sänger während ſeines Liedes einen Horcher gewahr, ſo ſteigert er ſeine Mühe nicht gefallſüchtig, nein! er fliegt ſcheu davon und ſucht ſich eine Stelle aus, wo ihn niemand hören kann; dort faßt er alle Kraft ſeiner kleinen Bruſt zuſammen zu einem Liede, das ſich ſelber gilt. Dagegen ſieht man, wie der ſentimentale Dichter alles aufbietet, um ſich ſelbſt bemerkbar zu machen, wie er den Gegenſtand, der ihm den Beſchauer verdecken könnte, beſeitigt, um nun alle ſeine Reize ſpielen zu laſſen, zu zeigen, wie ſchön er fühle, welchen Geiſt er habe; und ſo wird ihm ſein geliebtes, von

ihm selbst bewundertes Ich zum Medium; er sagt: seht, der Gegenstand scheint euch schön, weil ich, der Schöne, des Gemeinen Spiegel bin. Seht doch genau her; das Ding ist gemein, das Schöne bin ich selbst. Im naiven Dichter ist die echte Naturfrömmigkeit; er singt wie der Einzelne in der Kirche für sich mit; der sentimentale Dichter ist wie der Solist in der Kirchenmusik. Jener betet zu dem Schönen, das rings um ihn in der Natur ist, dieser zu sich selbst. Der naive Dichter singt, wie der Vogel singt, der sentimentale wie ein Konzertsänger; der eine aus innerm Triebe, der andre, um bewundert zu sein. Auch wo er naiv erscheint, hat er diese Absicht. Das ist der Unterschied von Schillers und Goethes naiven Stellen; der eine geht in seiner natürlichen Gestalt, der andre kleidet sich auch einmal recht einfach. Der naive Dichter braucht nun eigentlich das Naive selbst gar nicht darzustellen, seine Darstellung an sich giebt den dargestellten Gegenständen Naivität. So werden die Gestalten des sentimentalen Dichters immer etwas von seiner eignen Gefallsucht haben oder zu haben scheinen. Er sucht alles Schöne zusammen, um dem Publikum zu sagen: Das bin ich. Wer bei sich auf den Eindruck merkt, den naive Dichtungen auf ihn machen, und den Anteil, der dem Inhalt daran gebührt, davon abzusondern imstande ist, der wird diesen Eindruck selbst bei sehr pathetischen Gegenständen immer fröhlich, immer rein, immer ruhig finden; bei sentimentalischen wird er immer etwas ernst und anspannend sein. Das macht, weil wir uns bei naiven Darstellungen, sie handeln auch wovon sie wollen, immer über die Wahrheit, über die lebendige Gegenwart des Objektes in unsrer Einbildungskraft erfreuen und auch weiter nichts als diese suchen, bei sentimentalen dagegen die Vorstellungen mit einer Vernunftidee zu vereinigen haben und also immer zwischen zwei verschiednen Zuständen ins Schwanken geraten.

Dieſes Schwanken werden wir bei jedem Gedichte empfinden, dem Geſchloſſenheit und poetiſche Wahrheit abgeht. Wie iſt immer Gegenſtand im Liebesgeſpräche in der Mondnacht, in Romeo und Julia, immer Darſtellung der Geſtalten und der Leidenſchaft, wie alles nur ſinnlicher Vorgang, Typus! — Der Dichter muß freilich reflektieren; er kann ohne Gerüſte nicht bauen, aber der wahre entfernt das Gerüſt, ſowie der Bau fertig iſt, und ſucht jede Spur davon zu verwiſchen. Wer aber mehr Denker iſt als Dichter, bei dem wird leicht das Denkgerüſt den Dichterbau an Wert übertreffen; ihm iſt es nicht zu verdenken, wenn er es ſtehen läßt, da ohnehin ſein Dichterbau allein ein kahles Anſehen haben müßte. Der wahre Dichter giebt bloß Dargeſtelltes, bloß den Bau, der ſentimentale giebt die Materialien, Riſſe u. ſ. w. mit dazu. Nichts ſteht dem Künſtleriſchen ſo ſchroff entgegen als das Künſtliche. —

Die Flucht vor dem Trivialen

Wir Neuern ergreifen jede Gelegenheit, zu frappieren; wir ſcheinen Charaktere nur zu geben, um zu frappieren, wenn dieſe das Gegenteil von dem thun, was der Zuſchauer erwartet. Hebbel hat dieſe Flucht vor dem Trivialen am weiteſten getrieben, er ſucht mit jedem Worte zu frappieren. Das muß wohl wirken, aber alle Wirkungen, die etwas von Überraſchung in ſich haben, ſind bedenklich. Der Reiz des Überraſchenden darin ſtumpft ſich bald ab, und es bleibt nur das Abſonderliche, Unvermittelte; und dies ſtört, wenn es nackt iſt. Es ſtört eigentlich auch, wenn es mit jenem Reize gepaart iſt; aber der angenehme Miſchteil iſt überwiegend, ſolange jener Reiz neu iſt, und ſo hat die Störung ſolange etwas Angenehmes. Dieſe Flucht vor dem Trivialen iſt eigentlich das Grundweſen der

Romantik. Daher das Jagen nach immer neuen Empfindungsweisen. Schiller hat im Grunde viel Triviales, dies suchte er durch Geist zu balancieren; der Einstimmung des Zuschauerherzens war er gewiß. Goethe suchte es durch starkes Individualisieren und Gemütsinnigkeit zu besiegen. Goethe wie Shakespeare vollziehen die Erhebung des Trivialen, Natürlichen durch die Form, in die sie unendlichen Gehalt legten. Bei Schiller geht die Bemühung, durch Reflexionsgehalt das Natürliche zu „veredeln, es der Würde der Menschheit näher zu bringen," oft bis zum Überspannten, ja bis zum Rausche und so zum Unnatürlichen, er macht den wahren Stoff durch die Form wieder unwahr. Er wendet Philosophie und lyrischen, rhetorischen Schwung zugleich an. Aber das unterscheidet ihn von den Romantikern, daß er im ganzen und großen seines Objektes selbst der Natur folgte, wenigstens der subjektiven. — Im Timon Shakespeares ist einmal der Ausdruck „die Kunst, die wieder Natur wird." Dies ist die wahre Kunst. Unendlicher Gehalt, genau bestimmte Wirkung, ideale Geschlossenheit, Einheit in der Form der Natur. — Der naive Dichter macht seinen Stoff (im einzelnen) durch die Form vergessen; der sentimentale Dichter verläßt den Stoff und schwelgt in leerer Form.

Nachahmung

Die Poesie gründet sich auf Nachahmung. Aber sie ahmt nur das Wesentliche nach, sie wirft das Zufällige weg. Sie ahmt den Weltlauf nach, wenn sie erfindet, aber in ihm eben nur das Wesentliche, dasjenige, was sich jederzeit als wesentliches Zubehör ausweist. Ihr Hauptaugenmerk geht darauf, durch Geschlossenheit dem, was sie aus dem Ganzen des Weltlaufes nimmt, das Gepräge eines Ganzen für sich zu

geben, den Kreis abzuſchließen. Ein ſolches typiſches Zubehör iſt Schuld und Strafe, Charakter und Schickſal als Folge ſeines Thuns. Es zeigt uns Charakterformen verkörpert, die uns aus der Erfahrung bekannt ſind. Es ſind Menſchen, wie wir ſelbſt, in denen nach Hinwegnahme des Zufälligen ebenfalls einer jener Typen erſcheint. Findet nun der Dichter in der Geſchichte oder in ſeiner Erfahrung ein faktiſches Zubehör von Schuld und Leiden, das ihn ergreift, und das auch andre zu ergreifen verſpricht, ſo iſt dies ein tragiſcher Stoff. Oft ruft uns nach den Geſetzen der Aſſoziation ein einziger vom Dichter fruchtbar gewählter Zug — als Teilvorſtellung — ein ganzes Zubehör von Zügen — eine Totalvorſtellung eines vollſtändigen typiſchen Charakters ins Gedächtnis, und wir ſelbſt müſſen ex ungue leonem ergänzen.

Die poetiſche Wahrheit analog dem Bilde der Erinnerung

Eine Hilfe zur idealen, der Wahrheit nur angenäherten Darſtellung iſt in Stoffen aus ältrer Zeit, mit denen man nach dem Geſetze der Erinnerung verfährt, ſie konzentriert und die feinern Züge fallen läßt. Wie geht die Erinnerung zu Werke? Einer denkt z. B. an Jugendliebe und ihr Schickſal; dann wird die Erinnerung eine dichteriſche Abſtraktion vornehmen, alles Vorher und Nachher, alles, was zugleich mitſpielte, aber nicht eingriff, weglaſſen; die Perſonen, die mit in den Handel ſelbſt verflochten waren, werden von der Erinnerung nur an der Seite erhellt ſein, die mitthätig den beiden Helden zugewandt war; das volle Licht der Aufmerkſamkeit wird auf die beiden Hauptperſonen, auf den ſich Erinnernden und ſeine damalige Geliebte fallen. Wie die Erinnerung nun vom gleichgiltigen Neben der Gruppe, ſo wird ſie auch

von den Zeitſpatien zwiſchen den einzelnen Szenen abſtrahieren, ſie wird ſtetig von Urſache zur Wirkung gehen, ſeien ſie auch in der Zeit noch ſo weit auseinander, hier ſchließen ſie eine Kette; wie die einzelnen Szenen intereſſanter für die Erinnerung ſind, um ſo länger wird ſie verhältnismäßig bei ihnen verweilen und ſie ausmalen, je weniger intereſſant, deſto ſchneller wird ſie darüber hinwegeilen; ſie wird dem beſonders Anziehenden zueilen, vor dem Abſtoßenden zurückweichend zögern. Die Beziehungen, die der darin lebende überſah, vom Moment hingeriſſen, werden ihm nun heraustreten, Rat und Lehre ſich daran knüpfen, da das Ganze überſehbar iſt und zugleich vor ihm liegt, der damals ein bewußtloſer Raub des Augenblickes war. Seinem moraliſchen Gefühle wird der Punkt ſich einprägen, aus dem das Schickſal wie aus einem Keime hervorwuchs, von derſelben Leidenſchaft begoſſen, aus der der Punkt entſprungen war. Was ihn damals in den Himmel erhob, was ihn vernichtete, iſt nun durch die Faſſung der Zeit, durch die Überſicht des Ganzen gemildert und verklärt. Im Anfange des durch die Erinnerung neuheraufgerufnen iſt das Ende, das Gefühl des Ausganges, am Ende der Anfang — die Schuld — ideal gegenwärtig. Er wird nun in die andern Charaktere und ihre Motive hineinſehen, die ihn damals irrten, oder für die er keinen Blick hatte in der Blendung und Verdunklung des geiſtigen Auges durch die gegenwärtige Leidenſchaft, die er nun als eine vergangne in ihren Wendungen vor ſich ſieht, mit Anfang und Ende, erkennend, was er damals nicht erkannte, wo ſie ihn zum Schaden forttrieb, wo ſie ihn zum Heile zurückhielt. Auch der Haß iſt milder, und die damals Gehaßten und halb abſichtlich oder noch ſchlimmer Verkannten ſtehen nun in ihrer wahren Geſtalt vor ihm. Er begreift alles, ſo fremd es ſeinem jetzigen Menſchen iſt. —

Epiſches, lyriſches und dramatiſches Talent

Die Bedingung alles poetiſchen Schaffens iſt eine erhöhte Stimmung. Wenn der Gegenſtand ſich nicht völlig von der Stimmung loslöſen, ſie zum bloßen Hintergrunde und Beleuchtung machen kann, dann wird die Konzeption lyriſch. Der geringre Grad von Lebendigkeit der Phantaſie, der ihr Gebilde unter den Bedingungen der Erinnerung darſtellt, bezeichnet das epiſche, derjenige Grad, dem ſich das eigne Gebilde in völliger Gegenwart aufdrängt, das dramatiſche Talent Bei beiden letztern tritt das Gebilde als ein ſelbſtändiges Weſen aus dem Mutterſchoße der Innerlichkeit heraus, wird objektiv, ein Ding, das dem Schaffenden gegenüberſteht als auf ſich ſelbſt; bei der erſtern bleibt es innerhalb der Subjektivität; das gedichtete Leiden und Thun fühlt der lyriſche Poet als ſein eignes, wenn er ſich auch ſelbſt in eine andre Perſönlichkeit hineinverſetzte; der epiſche und dramatiſche aber als das eines beſondern, von ihm ſelbſt unabhängigen Weſens; der letztre fühlt dieſe Zuſtände ſeines Geſchöpfes, wenn auch als eines fremden, doch mit derſelben Intenſität, mit der der Lyriker das eigne fühlt. Der Lyriker ſchaut Zuſtände, der Epiker Geſtalten, der Dramatiker die Zuſtände von Geſtalten. Die extenſive Seite repräſentiert der Epiker, die intenſive der Lyriker; der Dramatiker beide, die eine durch die andre modifiziert. — Aus der Farbe oder Stimmung entwickelt ſich zunächſt die Mehrheit ihrer Faktoren in der Einheit einer menſchlichen Geſtalt, d. h. des Helden in ſeiner charakteriſtiſchen Figur — immer in dem Sinne, wie man von einer muſikaliſchen Figur ſpricht —, gewiſſermaßen die ſichtbare Veräußerlichung derſelben in einer aus ihnen zuſammengeſetzten Gebärde. So ſah ich den Erbförſter zuerſt — ehe ich noch von der Fabel etwas

wußte — in der Gebärde, in der der Schauspieler sprechen muß: „So sollte man doch gleich die Bestien totschießen" — „Recht muß doch Recht bleiben" und „ich hab Unrecht." —

Grenzen des Poetischen

Die Grenzen des Poetischen sind schwer zu bestimmen. Es giebt Stoffe, die keine Behandlung ästhetisch machen kann, z. B. alles, was an das Kriminalistische erinnert. Alles Stroh, das die Darstellerin des Gretchens an sich hängen hat, kann das Ästhetische der Szene nicht so beeinträchtigen, als die bloße Nennung des „Zuchthauses" thun würde. Alles Kleinliche ist unpoetisch, daher alle Darstellungen aus dem gewöhnlichen Familienleben, die Darstellung mag idealistisch oder realistisch sein. Ist sie idealistisch, so fällt uns die Unwahrheit auf, weil uns die Sache zu bekannt ist. Ist sie realistisch, so kann sie höchstens mit dem treuen Porträt — in der Malerei — rangieren.

Die Poesie verfährt nach den Gesetzen der Erinnerung; sie ändert nicht, was geschehen, aber sie mildert es künstlerisch. Daher sind, wenn alles andre gleich, die Stoffe poetischer, die in der Vergangenheit liegen; sie erlauben eine künsterische Darstellung. Wir haben keinen andern Maßstab, sie zu messen, als das rein Menschliche; mit Stoffen aus der Gegenwart und aus der nächsten Nähe ist es anders. — Die Leidenschaft ist poetisch, wenn sie groß ist, nicht bloß stark oder heftig, und einen großen Gegenstand hat. Stolz, Ehrgeiz, Herrschsucht, Freiheitssucht, Liebe können es sein; Trunksucht, Spielsucht, Putzsucht nicht, weil sie weder an sich groß sind noch auf einen großen Gegenstand gehen können. Im Poetischen ist jederzeit eine ungewöhnliche Thätigkeit der Phantasie. Sie nimmt

die Dinge der Wirklichkeit, läßt ihnen ihre Qualität, vergrößert aber die Quantität. Sie giebt uns Menſchen, nur größer, ſonſt wie ſie in der Wirklichkeit ſind. Das für den Zweck der Darſtellung unweſentliche läßt ſie fort. Auch die Karikatur kann poetiſch ſein, das treue Porträt nicht. — Das Poetiſche bleibt ſich in aller Zeit gleich, das Äſthetiſche nicht. Letztres hängt ab von dem Bildungsſtande einer gewiſſen Zeit.

Dichter und Rhetor

Ich möchte an die Stelle der naiven und ſentimentalen Dichter, bei Schiller, den Gegenſatz des Dichters und des Rhetors ſetzen — Darſtellung, Schilderung, Beſprechung —; darſtellend entwickelter Gehalt des Stoffes —; dem Stoffe fremd eingelegter des Dichters. Aus dem Kunſttriebe hervorgehendes; von Ehrgeiz, Ruhmesſucht u. ſ. w. vermitteltes Schaffen, welches letztre darin, daß es ſich immer in den Vordergrund ſetzt, ſich nur konſequent zeigt. Der Rhetor immer bei der Hand, um in eigner Perſon die Bewundrung, Neigung u. ſ. w. einzukaſſieren, die er durch ſeine Geſtalten erregt hat. Poeſie, beſonders dramatiſche charakteriſiert: Darſtellung, Unmittelbarkeit Unabſichtlichkeit, Unbelauſchtheit, das Indirekte, Entwicklung — keuſcher als des Rhetors Bemühung zu überraſchen, zu frappieren. — Daher dort Leidenſchaft, Charakter; hier Intrigue, Situation, Taſchenſpielerkünſte, Advokaten-, ja zuweilen Rabuliſtenkämpfe; dort ſtets die Richtung in die Tiefe, hier das Farbenſpiel auf der Oberfläche, wodurch jenes Werke durch genaueres Studium gewinnen, dieſes dadurch verlieren; dort die ſchlichte Wahrheit des Lebens, hier oft die blendende Lüge. Leſſings „Genie und Witz.“ —

Schön wie das Veilchen, das ſich ſchamhaft birgt
In ſeiner Blätter Grün; wie einſam, ſtill,
Auf abgelegner Alpentrift das blau
Und goldne Glöckchen, das ſich ſelber duftet,
Von keinem Aug geſehn: wie Sang des Vogels,
Der eines Hörers nicht bedarf, ja den
Bewundrung ſcheucht; ungleich der eiteln Kunſt,
Die, auf dem Markte ſitzend, überputzt
Mit Rednerſchmuck, zu blenden ſtrebt und angſtvoll
Um jedes Laffen Beifall buhlt, ſtets ſelbſt
Sich miſchend in das eigne Werk: Seht, was
So groß und ſchön euch rührt, das iſt die Welt nicht,
Die ich euch zeige — nein, das bin nur ich;
Die Welt iſt häßlich, mein Gemüt nur ſchön.
Der Eitle täuſcht den großen, eiteln Haufen,
Indes der Kenner von Gefühl ihn flieht,
Waldwärts zur unbelauſchten Schönheit zieht. —

Charakterzeichnung

— Die vollkommenſte Charakterzeichnung ſtellt ihre Figuren nicht wie Automaten hin, denen man gleich anſieht, wieviel Gelenke ſie haben, und welche Bewegungen ſie vermöge ihres Baues zu machen vermögen, bei ſolchen Halbmeiſtern in der Zeichnung iſt der Charakter ein Mechanismus, der gedreht ſein Guckguck ruft; ihre Figuren haben ſich immer vollſtändig bei ſich und produzieren in jedem Worte ihre Totalität, wie einen Paß, wo jeder Zuſchauer oder Leſer ein kritiſcher Thorſchreiber ſein kann. Die vollkommne Zeichnung braucht freilich Raum; wenn eine Figur ſo entſetzlich viel im Intereſſe des Autors zu ſagen hat, kann ſie ſelbſt wenig zu Worte kommen. Anders, wenn die Figur den Moment typiſch auslebt. Es giebt viele Momente, in denen ſich der Menſch

zeigt eben wie ein Menſch, wo er ſeinen Hinz oder Kunz in der Scheide ſtecken läßt. Die Darſtellung ſolcher Momente und unbefangnen menſchlichen Auslebens derſelben bewahrt vor der Krankheit des Individualismus, deſſen Schöpfungen immer etwas von einem Irren- oder Krankenhauſe oder wenigſtens von einem pſychologiſchen Raritätenkaſten an ſich haben. So kann in ſolchen Momenten ein Mädchen uns heiter, ja ſchelmiſch, mutwillig und ſogar leichtſinnig erſcheinen; ſpäter ſehen wir ihren ſittlichen Ernſt und ihr Ehrgefühl in Anſpruch genommen, und ſiehe! beides iſt da; man wird gewahr, das leichte, tolle Weſen kann auch ernſt ſein und voll Ehrgefühles. Zu ſolcher Zeichnung dienen vornehmlich Momente, wo die Gattung über das Individuum hinaustritt, die eigentlich typiſchen, inſofern ſie auch nicht durch individuelle Bedingungen modifiziert ſind; z. B. ganz allgemein: ein Mädchen im Vorgenuſſe eines Balles. Solche Momente ſind zuweilen auch draſtiſch-erſchütternder Natur; es ſind im allgemeinen diejenigen, in welchen Kaiſertochter und Bettlerkind gleich empfinden. — Es leuchtet ein, wie ſchwierig für den Dichter dieſe Verfahrungsweiſe iſt. Es iſt nun ein Glück für ihn, wenn ſeine Zeit eine möglichſt gleichmäßig ausgebildete ſittliche Anlage hat, d. h. wenn die Begriffe von dem, was recht und ſittlich iſt, ſo wenig als möglich auseinandergehen und ſo gegenwärtig im Gefühle ſind, daß das Urteil leicht und unverwirrt das Bild der ſittlichen Dinge begleitet. Dem Dichter bleibt in andern Zeiten nichts übrig, als ſich ein möglichſt unbefangnes Urteil zu bilden, in ſich ſelber die richtige Mitte zu finden zwiſchen Leichtſinn und Hypochondrie, und dieſes ſeiner Handlung und ſeinen Perſonen unterzulegen. Ich war eine Zeitlang der Meinung, zu einem fertigen künſtleriſchen Menſchenbilde gehöre auch die Darſtellung des Grades der Strenge oder Laßheit ſeines Ge-

wissens — Apollonius —; nun müßte man aber, wie die Welt ist, bei jedem Akte dieses individuellen Gewissens ausdrücklich erinnern, daß dies ein individuelles, und nicht das Gewissen des Autors, noch weniger seine Überzeugung, wie das allgemeine Gewissen beschaffen sein müsse, darstellen solle — wie es mir denn untergelegt worden ist. — — Sein Schicksal kann keinem entgehen, sollte man sagen, nicht seinem Schicksal kann keiner entgehen; denn nicht das Schicksal fängt den Menschen; der Mensch jagt nach seinem Schicksal. — Die Meinung des Dichters muß immer wie die Kerne der Weinbeere durch das volle, saftige Fleisch der Frucht durchscheinen. —

Die Sprache Luthers

Das Nachschaffen darf kein Nachahmen werden, zu vermeiden sind spezifisch englische und Shakespearische Wendungen. Nur seine tragische Auffassung und Behandlungsweise, seine Kunstmittel, aber die Sprache deutsch; deutsche Lebendigkeit derselben. Daher wegen der schöpferischen Sprachbildung Studium der deutschen Sprache. Man müßte sehen, daß man Luthers Schriften bekäme, an leidenschaftlichen Stellen fehlt es seinen polemischen Schriften gewiß nicht. In seinen Tischreden fände man wohl die Sprache des Lebens, der Vertraulichkeit. Wenn irgendwo die echtdeutsche Erscheinung von Leidenschaft und vertraulichem und Weltleben zu studieren ist, so muß sie bei dem urdeutschen Luther zu studieren sein. Von dorther könnte deutsche Sprache, deutsches Wesen wieder konkretes Blut gewinnen. —

Goethes Werther

— Man hat Goethen die Doppeltheit des Motives in seinem Werther vorgeworfen, daß dieser sich erschieße

aus Liebe zu Charlotten und aus gekränktem Ehrgeize. Aber eine absolute Einheit der Motive ist unwahrscheinlich in allen Fällen, weil unpsychologisch. In einem kranken Körper leiden die dem eigentlich lokalen Leiden nahen Teile mit, zuweilen so, daß der Ort der Krankheit schwer aufzufinden ist. Der Grundzug des Werther ist Empfindlichkeit, der einer ganzen Reihe von Goethischen Figuren, Tassos, Antonios u. s. w. — krankhafte Reizbarkeit. Nun lebt der Mensch in einer Welt, in der von allen Seiten auf ihn gewirkt wird; es wäre wunderlich, wenn ein Reizbarer nur nach einer Seite hin reizbar wäre. Ja um eine Reizbarkeit auszubilden, wie sie am Werther geschildert ist und seinen Ausgang motivieren muß, sind vorhergegangne harte Reibungen mit der Welt nötig, und einer solchen Natur ist es wiederum notwendig eigen, daß in jeder neuen Verletzung die alten wieder mitaufstehen; ja sein ganzes innres Leben ist nur ein ewiges Durch- und wieder Durchfühlen der Schmerzen vom ersten bis zum letzten. Zwischen diese knüpft sich als verbindender Faden das Assoziationsgesetz der Ähnlichkeit, das keine dieser Wunden verharschen läßt. Alle diese Schmerzen fließen in einander zu einem großen, der das ganze Gefühlsvermögen ausfüllt. Einen einzigen würde es verwinden nach dem Gesetze, daß ein oft wiederholter Eindruck seine Gewalt verliert; die mehrern Schmerzen halten einander nach dem Gesetze, daß der Wechsel Gefühle stark erhält. Aus der Entzündung des einzelnen Teiles wird eine allgemeine, und diese bringt Schwäche und Tod. —

Die Schuld der Romantik

— In Reaktion gegen die Phantasterei der Romantiker haben wir auf das Verständige zuviel Gewicht gelegt, wie denn ein Extrem zu dem andern zu

führen pflegt. Nun gilt es, uns wieder der richtigen Mitte zuzuwenden, wenn wir es vermögen, den intuitiven Verstand zu stärken. In der Schwäche des intuitiven und in der Überstärke des analytischen Verstandes liegt das poetische Übel unsrer Zeit. —

Huttens Biographie von Strauß

Ich lese jetzt Huttens Biographie von Strauß und habe meine einzige Lust an dieser kühlen, ruhigen Darstellungsweise, welche an die Alten und Shakespeare erinnert. Er läßt seinen Helden sich ausleben ohne Männerchen, ohne Ekstasen, ohne ihm ein Interesse geben zu wollen; er nimmt nichts in den Helden hinein, er entwickelt nur, was in diesem ist. So frei von Übersichtigkeit, Eitelkeit, Hohlheit, Attitüde, Deklamation, kurz von alledem, was man Idealismus nennt, habe ich noch kein neures Werk gefunden, es müßte denn Gervinus „Shakespeare" sein. —

Chronikalische Erzählung

Warum machen die wilden Zeiten, wenn wir in der Chronik davon lesen, solchen Eindruck von kräftiger Frische, von natürlicher Großartigkeit? Die Ursache ist, daß wir eine Menge gleich wilder oder wenigstens derber Thaten, Worte, Gedanken finden, von denen die eine uns immer den Maßstab für die andre giebt, ohne daß sich etwas dazwischen findet, das nach unserm heutigen Maße gemessen werden müßte. Zugleich der Wechsel, dann der Mangel an dem Detail, welches wilde Großheit peinlich macht. Die Geschichten kommen mehr der Phantasie als dem Gemüte nahe, denn das Gemüt wird zumeist vom Detail affiziert, die Phantasie mehr vom Ganzen und Großen und einzelnen Momenten, als vom Wechsel. Feine Züge

machen gewaltſame Thaten unwahrſcheinlich und peinlich. Dies iſt zu merken für den hiſtoriſchen Roman, der, je weiter zurück er vor unſrer Zeit liegt, deſto weniger in unſerm Sinne innerlich und pſychologiſch detailliert werden darf. Es muß eine Übereinſtimmung aller Einzelheiten ſtattfinden — die poetiſche Wahrheit.

Gottfried Kellers Romeo und Julie auf dem Dorfe

Bei Gelegenheit von „Romeo und Julie auf dem Dorfe" manche fruchtbare Betrachtung angeſtellt, die ich leider nicht ſogleich aufgezeichnet. Nur ſoviel weiß ich noch, daß, ſo ſehr mich die Novelle beſchäftigte, und mit welcher farbigglühenden Gegenwart ſie ſich aufdrängte, ich doch den Shakeſpeariſchen Romeo nicht allein nicht darüber vergaß, vielmehr dieſen zugleich noch einmal mit durchlebte. Aber ſo, daß ich letztern ſeinerzeit immer über dem Kelleriſchen ſchweben ſah wie ein verklärtes Urbild desſelben, und wunderlicherweiſe ſo, daß in demſelben Maße, als mir der Kelleriſche gefiel und mich hinriß, in demſelben Maße doch der Shakeſpeariſche mir noch mehr gefiel als der Kelleriſche. Die Wirkung der Novelle eine ſehr ſchöne, nicht allein iſt die Kataſtrophe wahrſcheinlich und notwendig; man wünſcht auch nicht, daß die Kataſtrophe ausbliebe, daß die Geſchichte einen andern Ausgang erhielte. Man fühlt ſie als Folge von Verſchuldung, inſofern iſt ſie tragiſch und harmoniſch; was aber Shakeſpeare hier ſo hoch hebt, iſt, daß bei ihm die Liebenden ſelber ſchuldig, nicht allein Ender, auch Beginner ihres tragiſchen Schickſals ſind, und das Tragiſche bei ihm doch ſo ſüß und harmoniſch trotzdem. Es ſcheint doch keinem gelingen zu wollen, als ihm, Shakeſpeare, bei unverhüllter Schuld dieſe harmoniſche Schlußempfindung hervorzubringen. Sein

Hauptmittel doch wohl die Geſchloſſenheit und Erhebung über die gemeine Wirklichkeit. Die Idealität des typiſchen, geiſtigen Gedankenſtoffes Shakeſpeares habe ich nie ſo klar empfunden und begriffen als während des Leſens der Kelleriſchen Novelle. Wie der Geiſt oder die Seele von noch Hunderten von möglichen Körpern, die alle untereinander ſich mehr unterſcheiden müßten, als jede derſelben doch jene Seele verleugnen könnte. Dieſe wären die Farben, jenes der unmodifizierte Lichtſtrahl ihnen gegenüber; dieſe die Bilder, jenes die Sache ſelbſt. Die eigentliche Natur der Poeſie habe ich nie ſo von Angeſicht geſehen, als da. Wie wenig Motivierung des Ausganges bei Shakeſpeare gegen bei Keller. Aber eben des letztern gehäufte Motivierung hob die Einheit auf. Seine Liebenden ſterben zunächſt, weil das Elend der Armut ein Hindernis ihrer Liebesvereinigung durch die Ehe, die ſie nicht entbehren können; aber ſie ſterben eben deshalb nicht allein, weil ſie unglücklich lieben, ſondern auch weil ſie arm ſind und durch Elend moraliſch (d. h. an Lebensmut) verkommen, weil ſie ſich nicht heiraten können, weil der Burſche des Mädchens Vater um den Verſtand gebracht hat, weil die Väter dem ſchwarzen Geiger den Acker geſtohlen, weil dieſer den Kindern mit geflucht, weil ſie ſich einmal als Brautleute ausgegeben, weil ſie von Getränk und Tanz und ſinnlicher Geſchlechtsbegierde berauſcht ſind. Ihre Geſchichte iſt nur das Ende und die Erfüllung der Geſchichte ihrer Eltern, ſie ſterben durch deren Schuld. Bei Shakeſpeare würden dieſe Alten die Helden bleiben und die Kinder nur ſterben, damit ſie, die Alten, ihre Schuld büßten.

Das Hauptmotiv erſcheint doch immer die materielle Armut, und man empfindet neben Shakeſpeare ſo recht das Unpoetiſche, Unäſthetiſche dieſes Motives, obgleich es bei Keller die Wurzel von wahren Schön-

heiten ist. Desgleichen die geistige Armut, die innre Hilflosigkeit, welche die Schuld aufhebt und dem Leiden etwas Dumpfes, Unschönes giebt. Dramatisch wäre dieser Stoff, wie er ist, gar nicht auszuführen, da der ganze Gehalt vom Autor selbst bestritten wird. Welche Zurechnungsfähigkeit, deshalb Harmonie des Leidens, und Heiterkeit des ganzen Ausdruckes liegt in der Gedankenhaftigkeit des Shakespearischen Romeo, der Ausgeschlossenheit des Tierischen, der materiellen Begier. —

Trotz dem allen ist die Kellerische Novelle ein treffliches Werk und das Werk eines wirklichen Dichters, nicht bloß der gewandten und geschulten Bildung, sondern einer positiven Naturkraft Kind. Sie ist sogar dramatisch in Shakespeares Sinne in der allmählichen, wechselreichen, schmerzwonnebehaglichen Auskostung einer Situation (d. h. die letzte Hälfte, wo die Kinder vortreten). Denn auch Keller gelingt es, uns von dem Wunsche, seine Geschichte möge erfreulich enden, abzuhalten. In dieser Hinsicht ist die Novelle auch wahrhaft tragisch. Nicht minder gleicht er auch darin Shakespeare, daß seine Geschichte das rechte Leben in uns erst gewinnt, nachdem wir sie aus der Hand gelegt. Ich habe unmittelbar vorher Romane gelesen, unmittelbar nachher Novellen von Heyse und Grimm, auch eigne Pläne derart gemacht, aber all das ist wie bemalte Florvorhänge vor einem gemalten Kirchenfenster, das tiefe und glühende Giorgionische Kolorit, die kompakte Tizianische Leiblichkeit der Kellerischen Novelle strahlt siegend durch und läßt das blaß-träumerische der Behänge noch aquarellhaft körperloser erscheinen.

Hebbels „Mutter und Kind“

Wenn man sich einmal — was man schon bei Hermann und Dorothea mußte, — hinweggesetzt hat über

den Widerſpruch des modernſten Inhaltes mit antiker Form, findet man das Gedicht ſehr lobenswert. Es wirkt harmoniſch, da eine menſchenfreundliche Tendenz durch nur liebenswürdige Figuren zu uns ſpricht. Mit Hermann und Dorothea verglichen iſt es im Versbaue weit griechiſcher, auch die Darſtellung antik. Da er nicht mit Stimmungen malt oder muſiziert, ſondern durch treue Wiedergabe der Dinge; wie z. B. in der Schilderung des Frühlings, in welcher er weniger die deſſen Entſtehen begleitenden Gefühle, ſondern die Dinge giebt, z. B. das Weggehen der Raben und das Kommen der Schwalben, erſcheint er uns neben Goethe antiker in der Darſtellungsweiſe, aber eben dies iſt es wohl, was uns Goethe tiefer ergreifend macht: der Seelenſchmelz, die Schönheit. Iſt der Stoff pathetiſcher und darum minder epiſch erfunden als Goethes, ſo muß man bewundern, wie gleichwohl die epiſche Ruhe in der Darſtellung erreicht iſt. Die Kühle Hebbels, die in ſeinen Tragödien oft als Kälte heraustritt, oder mit den ſchroffen Gegenſätzen ſeiner Dialektik verbunden, als Abſichtlichkeit unangenehm auffällt — dieſe Kühle iſt eben dialektiſch in ihm — ſcheint ihn überhaupt mehr als epiſche Natur zu bezeichnen, die, ſobald ſie aus ſich heraus will, künſtlich und unnatürlich wird. Doch hat Hebbel es wiederum nicht unterlaſſen können, ſeinen charakteriſtiſchen Totenkopf in jedem Geſange vorzuzeigen. Sobald uns nun klar wird, daß all das Schöne des Gedichtes nur Mittel und der Totenkopf der Zweck, ſo bringt uns ſowohl die Abſicht ſelbſt, indem ſie ſich vordrängt, als auch das grinſende Antlitz dieſer beſondern Abſicht aus der Stimmung, und der erſt angenehme Eindruck wird ein ſehr unangenehm modifizierter.

Moderne Novelliſtik

Nun habe ich ein Heer von Erzählungen geleſen, zuletzt die von Edmund Höfer. Keine Frage, daß er ein bedeutendes Talent hat. Im Anfange reizte mich manches Verwandte mit meiner Natur. Er weiß die Stimmung meiſterlich zu handhaben, viele ſeiner Figuren haben etwas Impoſantes. Es iſt aber nur von einer Art, auf den Effekt gemalt ohne pſychologiſche Solidität. Manche ſeiner Geſchichten ſind wie Hoffmanns oder Georg Dörings.*) Der Nach-Totaleindruck iſt wie bei Georg Döring; was Höfer erſtebt, iſt doch nur ein Lieblingsmodenovelliſt zu werden. Er ſtrebt nicht nach Gleichgewogenheit des Gehalts und der äußern Wirkung; er unterhält, aber er ſcheint auch weiter nichts zu wollen, als zu unterhalten. In den Auerbachiſchen Kalendern können ſich Auerbachs Geſchichten nicht an Geſchicklichkeit und Mache mit jenen vergleichen, die Darſtellung von Leidenſchaft und Affekt iſt ihm dazu faſt durchgängig mißlungen; dennoch hat man das Gefühl, etwas daraus davongetragen zu haben. Die Nichtigkeit und Verderblichkeit jener Modenovelliſterei erfüllt den Geſättigten mit Widerwillen und Gleichgiltigkeit. Keller ragt weit darüber hervor, wie auch Auerbach. Gerade jene Geſchicklichkeit und Routine empfindet man mit dem ſtärkſten Widerwillen, jene Gewandtheit des Nichts. Die Kombinations- und Kunſtſtückgeſchicklichkeit, die Abſicht, eben bloß zu unterhalten, zu ſpannen, all die Spekulation auf die Leſeſchlingſucht, das Mühen, Seifenblaſen zu machen, das dem, was im Menſchen kindiſch iſt, zu Gefallen lebt und mit dem Größten, Schwerſten, dem

*) Vergeßner Erzähler der zwanziger Jahre, Verfaſſer viel beliebter „Phantaſieſtücke“, die zu Otto Ludwigs Jugenderinnerungen gehörten.

Edelſten ein bloßes Spiel treibt, es bald ſo bald ſo zuſammenwürfelt, dieſe Gleichgiltigkeit gegen die Heiligkeit der menſchlichen Gefühle hat etwas im höchſten Grade unwürdiges. Man wird aus ſolchem Studium negativ zu demſelben Reſultat getrieben, zu dem poſitiv das Shakeſpeares führt.

Berthold Auerbachs Barfüßele

Die Geſchichte iſt äußerſt einfach, der große Reiz, den die Erzählung ausübt, liegt im Schmelze ihrer Gedankenhaftigkeit, ich möchte ſagen in der Schönheit, der Melodie der Reflexionen. Auch recht ſchöne und treffende pſychologiſche Reflexionen ſind darin, aber weniger als Momente eigentlicher Charakterdarſtellung in die Folge einer Entwicklung organiſch eingewachſen, ſondern mehr als gelegentliche Bemerkungen. Eine vorzügliche Schönheit des Werkes iſt, daß die naive Materie ebenſo naive Form darin gewonnen hat. Da iſt keine Spur von äußerlichen Spannungskunſtſtücken; ſolche hätten aber auch das Subſtanzhafte, das Gediegne des Ganzen gehindert; was an Auerbachs Stoffen und an ſeiner Darſtellung ſchön, das verträgt ſich nicht mit jener Treib- und Filigranarbeit. Darin erinnert er auch an Tizian. Ich weiß nicht, ob Kellers Leute von Seldwyla älter ſind oder das Barfüßele, ſoviel aber ſcheint mir (gewiß), daß die Tanzſzenen und die Brautreiſe in beiden Novellen wie Mutter und Tochter ſich verhalten. — Ich glaube, es wäre nützlich, wenn ich mich daran gewöhnte, auch meinen pſychologiſchen, ſelbſt meinen techniſchen Reflexionen jene blühende Bildlichkeit und jenen Schmelz der Melodie zu geben. Meine bisherige Weiſe iſt zwar eine aus Überzeugung ihrer Zweckmäßigkeit hervorgegangne, da im Techniſchen ſelbſt oder vielleicht noch mehr in dem Fache der innern geiſtigen Technik Deutlichkeit von nöten. — Ich weiß nicht, ob ich wünſchen ſoll, Auerbach

möge des Romans mächtig werden. Jedenfalls müßte er sehr viel verlieren, was an seiner alten Weise vortrefflich ist; ob sich das in der neuen Weise bezahlte? Ich glaube kaum; in Auerbach ist dazu zu wenig vom technischen Kopfe. In seinen Novellen ist er häufig ganz vortrefflich; nicht wenige davon sind in ihrer Art Kunstwerke ersten Ranges durch Geschlossenheit, Poesie und Diskretion. Ich weiß nicht, warum man von dem großen Roman so respektvoll spricht, der doch seiner halbprosaischen Natur wegen als Kunstwerk nie dem Idyll sich vergleichen kann, der nur in einer übernatürlich begabten Hand aus einem Kunststück in ein Kunstwerk sich veredeln könnte. — Im Barfüßele ist ein ungemein einfacher Stoff mit reizendem Reflexionsdetail umgrünt. Es ist weniger Handlung und Situationen darin als Reflexionen über Momente des Handelns und von Situation, weniger eigentliche Charakterdarstellung als Reflexionen über charakteristische Momente; bei Shakespeare ist es ähnlich: weniger dargestelltes Denken, Träumen, überhaupt Ausleben der Menschen, als Reflexionen über alles das. Seine Hauptstärke ist nun, wie mannigfach er diese Reflexionen zu wenden, einzukleiden und mit dem Ganzen in Haltung zu bringen weiß. Noch ein Vorzug des Barfüßele ist die ethische Gesundheit. In dieser Hinsicht hat die gute deutsche Litteratur seit Schiller doch einen ungeheuern Fortschritt gethan. — Es sind Reden im Barfüßele trotz Shakespeare, z. B. „Ich habe meine Eltern nicht gekannt, ich kann mich ihrer nicht mehr erinnern, ich habe sie nur lieb wie man Gott lieb hat, ohne daß man ihn je gesehen hat.“ — Die einfachen primitiven Motive, die Grundmotive aller Gesellschaft, die wunderbare Diskretion, mit der das Lockendste nicht bis auf die Spitze verfolgt ist! Ein solch Buch kann ein Kind lesen — wenn man nicht durch die träumerische Ausmalung der Liebe Frühreife zu wecken fürchtet. Die

einzelnen Gelenke der Kauſalität könnte man motivierter wünſchen, z. B. die ſehr plötzliche Umſtimmung des Landfriedbauers, ohne irgend einen Rückfall in ſeine Zähigkeit, und ſo noch manches andre. Da aber der Autor darin dem Wunſche des Leſers eine Konzeſſion macht, kann er erwarten, daß man ſeine Motive nicht zu ſcharf wäge. Weniger die Sprache als die Gedanken ſind ſchön, die Schönheit aber, wie bei Shakeſpeare, mehr eine geiſtige. Der Gehalt iſt derart und ſo reich, daß man nicht an die äußre Form denkt und die eigentliche Kunſtfertigkeit nicht vermißt oder beſſer geſagt: ſehr gern vermißt, lieber vermißt als findet.

Das Publikum und die Dorfgeſchichte

Was will denn eigentlich das deutſche Publikum? Man hört, die Dorfgeſchichten haben ſie ſatt. Mißfällt ihnen daran die einfache Kompoſition oder gar Anekdotenhaftigkeit oder die enge, einförmige Welt, die ſie darſtellen? Mißfällt ihnen die Einfalt der Behandlung oder die Einförmigkeit des Stoffes? Oder beides? Vielleicht auch die Unarten (die gemachte Naivität, Sentimentalität, die Anbetung der eignen Figuren, das Herzlichthun, all das, wodurch die Wahrheit von neuem zur Lüge geworden iſt, die maskierte Bildung, die für naive Natur gelten ſoll, wenn der Autor ſeinen naiven Figuren ſeine eignen Reflexionen unterlegt), die die Dorfgeſchichte im Übermute ihres Geltens oder von der Ungeſchicklichkeit und Unpoeſie vieler ihrer Pfleger angenommen hat? Sind ſie der ewigen Appellationen an „das Herz“ überdrüſſig? Des Spielens mit dem Kleinen, Niedlichen, dem geknitterten Gefältes, wie an den Kleidern altdeutſcher Madonnenbilder und Statuen?

Romanſtudien

Weſen und Technik des Romans bei den Engländern

Um das eigentliche Weſen des Romans und ſeine Bedingungen recht kennen zu lernen, darf man ſich nicht an die Virtuoſen in dem Fache wenden, ſondern an die Romanſchreiber zweiten Ranges und beſonders an die Engländer dieſer Klaſſe. Jene Virtuoſen biegen die Form nach ihrer Eigentümlichkeit und ſind nicht ſelten eben da am anziehendſten, wo ſie ſich völlig gehen laſſen. Ferner ſind ſie auch in der Anwendung der Kunſtmittel nicht ſo durchſichtig; ſie wiſſen ſie ſo zu variieren und zu verſtecken, daß man dieſelben ſchon kennen muß, um ſie in der Maske herauszufinden. Man fange daher mit einem Autor zweiten Ranges an und gehe dann weiter zu denen des erſten.

Mich dünkt, für das Studium der Technik des Romans kann es kein zweckmäßiger Muſter geben als „Die alte Eichentruhe“ von James. Aus dieſem Roman läßt ſich am leichteſten entwickeln, was der Roman verlangt.

Er verlangt erſtens Ruhe, Haltung, Abweiſen jeder Art Ungeduld, zweitens je größer, d. h. länger und reicher er iſt, deſtomehr eine gewiſſe Äußerlichkeit. Die kleine Novelle oder Novellette wird ohne große Innerlichkeit ſo wenig gedeihen, als die Ballade, das erzählende Lied. Je umfangreicher das erzählende Gedicht, je weniger iſt ein auf pſychologiſche Entwicklung geſtelltes Problem durchzuführen, weil, wenn nicht der Leſer,

doch der Autor nicht imſtande iſt, ſich in ſoviel Perſonen zugleich zu vertiefen und ſie ſo vertieft auseinanderzuhalten, dann weil es etwas ſehr peinliches für beide hat, beſtändig das innre Auge ſo anzuſtrengen für die feinen Züge, noch mehr, wenn das Auge ſich bald für die Überſicht erweitern und gleich immer wieder für das Einzelne verengern ſoll. Es muß durchaus ein richtiges Verhältnis beſtehen zwiſchen der Größe des Bildes und der Größe der einzelnen Züge. Die einzelnen Glieder der einzelnen Figuren eines Freskobildes dürfen nicht Miniaturmalerei ſein.

Da ein Roman von großem Umfange uns lange beſchäftigt, ſo muß er all unſre Kräfte beſchäftigen, wenn nicht Ermüdung eintreten ſoll. Beſonders iſt krankhafte Einſeitigkeit zu meiden, wie z. B. bei Thackeray die ſtete Wehmut, wenn auch lächelnde Wehmut, mit der er ſeine Figuren und ihr Thun anſchaut. Vielmehr muß eine kräftige heitre Geſundheit die Stimmung des Autors beherrſchen, und zwar eine immer gleiche. Der Schatten muß die Figuren herausheben und die Gruppen; er darf bloß Mittel ſein. Thackeray macht uns den Eindruck eines Kindes, das ſtatt mit ſeinem Spielzeug zu ſpielen, es zerlegt und findet, daß es aus Holz oder Teig gemacht iſt, und Wehmut über die Zerlegung empfindet und doch nicht Liebe und Luſt genug zu den Dingen hat, um ſie ganz zu laſſen.

Dann muß er die Dinge kennen, die er ſchildert. Nur ſo kann er unſern Glauben wecken und erhalten und die Mittelglieder zwiſchen den Effektſzenen hinlänglich beleben und uns intereſſant machen.

Der engliſche Romanſchreiber behandelt ſeine Darſtellung als ein Geſchäft, daher als ein Praktikus, nie als ein Dilettant. Man ſieht, er ſchreibt nicht, um ſich ſelbſt zu vergnügen, und ſchlürft daher nicht bloß den Duft aus gepflückten Blüten. Er läßt das Gewächs aus ſeinen Keimen naturgetreu entſtehen,

erſt bekommt es eine Wurzel, dann einen Stengel, dann Blätter, endlich eine Blüte oder mehrere. Mit einem wahren Heroismus geht er dem an ſich wenig Intereſſierenden nicht aus dem Wege, er behandelt es mit derſelben Liebe als das Intereſſanteſte, und ſo nur kann der üppige Baum von Intereſſe erwachſen. Die Kunſt des bedeutendern Autors liegt in der Gruppierung ſeiner Handlungs- oder vielmehr Begebenheitsſtämme, in welcher er den Stamm und die Zweige der je höher geſtellten Pflanze durch die Blüte der je weiter vornſtehenden teilweiſe zu decken verſteht. Höhe und Vorn und Hinten verſtehe ich hier ſo, wie man es auf den Blumentopfſtellagen ſieht, die von unten und vorn nach oben und hinten aufſteigend gebaut ſind. Die vorderſte und unterſte Pflanze iſt die Vorgeſchichte, deren Topf von einem Rahmen bedeckt iſt, während ſie ſelbſt die Töpfe der andern verdeckt. Auch hier kann man die Methode des Taſchenſpielers als Muſter ſetzen. Er ſät einen Samen in einen Topf, dann nimmt er ein andres Kunſtſtück vor, welches er vielleicht auch nicht ganz ausführt, nun zeigt er den Samen keimend, dann den Fortſchritt des zweiten Stückes; er beginnt das dritte; nun zeigt er ſproſſende Saat u. ſ. w. Alſo a *a*, b *a*, c *a*. Das Thun des Romanſchreibers erinnert an die ruhige Art, mit der man Arbeiter vom Fache arbeiten ſieht, die ſich nie übernehmen und vor Ungeduld, das Ganze fertig zu ſehn, das Einzelne überhaſten. Und in Wahrheit iſt ein ſchönes Gebäude eines tüchtigen Grundes bedürftig. Der Maurer darf nicht beim Grundmauern ſich übereilen, um nur bald die kühnen Zinnen und Gewölbe aufſetzen zu können. Er ſetzt vorſichtig und mit ruhigem Blute Stein an Stein, wählt mit Ausdauer die anpaſſenden Flächen aus. Er denkt nur daran, wie der Grund feſt und dauerhaft zu legen ſei; der Tag wird ſchon kommen, wo das Gebäude Geſtalt erhält, die Zeit, ſich an dem Werke

zu freuen. Dieſe Kaltblütigkeit, dieſes Unterordnen und Auseinanderhalten, dieſe vorſichtige, umſichtige Ruhe, dieſe Totalität, mit der er bei jedem Moment und dem, was eben nötig, mit ganzer Seele iſt, dieſe Ausdauer, die nichts durch Übereilen verderben will und jedem Anſpruch genügt, dies ruhige Abwarten, das dem Engländer eigen, macht ihn zum großen Romanſchreiber wie zum großen Staatsmann. Der Engländer ſetzt ſich einen Zweck, der zu ergreifen iſt, und nur Einen, dieſen läßt er nicht aus dem Auge. Mit wunderbarer Selbſtbeherrſchung und Ausdauer geht er allen Lockungen, die ihm unterwegs aufſtoßen, ungerührt vorbei; er will das, was er ſich vorgeſetzt, nur das, und nicht weniger, nicht mehr. Und wie ihn die Ungeduld Phantaſie nicht von ſeinem Zwecke abbringen kann, weiß er vielmehr ſie zum beſten ſeines klarbewußten Zweckes anzuhalten. Mit dem Zwecke will er die Mittel, und er verſäumt und verwahrloſt nicht eins davon. Die äußerſte Thätigkeit der Phantaſie, aber ſtets im Zügel eines großen Verſtandes, der ihr den Weg vorſchreibt, ſie antreibt und zurückhält, wie es ſein Zweck verlangt, charakteriſiert ſchon ihren großen Meiſter Shakeſpeare. Wir Deutſchen laſſen uns entweder von der Phantaſie fortreißen, oder wir unterdrücken ſie ganz. Von der Mitte des Weges lockt uns ein andrer Zweck. Wir werden unſers urſprünglichen Zweckes zu bald ſatt, ein andrer taucht im Glanze der Neuheit vor uns auf, wir folgen dieſem, und ein dritter wohl macht uns den zweiten gleichgiltig. Und verlaſſen wir die erſten nicht ganz, ſo wollen wir nun zwei, drei Zwecke erreichen, worunter alle zwei oder drei leiden. Eine Illuſtration dazu iſt Shakeſpeare und Schiller. Der überzeugendſte Beleg, gegen ein Shakeſpeariſches Stück gehalten, der Don Carlos. Erſt war Schillern ein fürſtliches Familienſtück, Vater und Sohn Nebenbuhler bei einem Weibe der Zweck, dann

gewann es das Ideal politiſchen Freiheitsſtrebens in Poſa über ihn; ſie verknüpften ſich in einem dritten, dem Ideal aufopfernder Freundſchaft. So ſind drei Seelen hier in einem Körper, während bei den Shakeſpeariſchen Doppelhandlungen eine Seele in mehrern Körpern. Oder vielmehr eine Seele, die ſich der beiden Arme eines Körpers bedient, während dort jede Seele einen Arm oder bald die eine bald die andre ſich um ein Organ ſtreiten. So in Wallenſtein ein kühnes Umgreifen und ein ſtilles Reſignieren in einer Perſon, eine Napoleons- und eine Sokratesſeele, und zwar nicht kämpfend, worin eine Einheit geweſen wäre, ſondern abwechſelnd, ſodaß zwei ganz verſchiedne Menſchen im Wallenſtein einer nach dem andern auftritt.

Ein ſo großes Tier wie ein Roman muß notwendig ein Rückgrat haben. Im biographiſchen Roman iſt die Geſchichte des Helden dieſes Rückgrat, alle Begebenheiten beziehen ſich auf den Helden. Außerdem bildet irgend ein Äußres, ein zu erringender oder zu ſchützender Beſitz oder dergleichen das Rückgrat, und alle Perſonen wie alle Nebenbegebenheiten beziehen ſich auf dieſe Hauptbegebenheit. (Die Hinderniſſe des Beſitzes liegen meiſt in einer Vorgeſchichte.) Infolge dieſer Hauptbegebenheit, von ihr veranlaßt, zeigen die Perſonen ihr Innres in Gefühlen und Handlungen. In der „Alten Eichentruhe“ z. B. iſt das Teſtament des Sir John und das Schickſal dieſes Teſtaments das Zentrum. Im Roman iſt die Hauptſache die Geſchichte eines Dinges, hier eines Teſtamentes, die Geſchichte eines Gegenſtandes des Verlangens oder der Verabſcheuung. Schon die Ilias gehört hierher; die Helena iſt die Hauptſache, der Preis des Kampfes, in welchem die Perſonen in Thun und Leiden ihr Weſen entfalten; nicht die Hauptperſon, denn ſie intereſſirt darin nicht als Perſon, ſondern als Sache, als Beſitz. So das goldne Vließ in den Argonauten, der Beſitz der

Penelopeia in der Odyſſee. In der Äneis die Gründung Roms.

Eine Hauptkunſt des Romanſchreibers iſt ferner das Arrangement, das Verſchweigen von Dingen, die man gern wiſſen möchte, das Zeigen von Perſonen und Dingen, deren Verhältnis zum Ganzen noch unbekannt, das Abbrechen, das Verſchlingen, das Verbergen des Innern hinter Äußerm, der Abſichten der Perſonen. In den Charaktern iſt etwas Feſtes gegeben; dem Leſer machts Freude, daß er errät, wie die Perſon in dem und dem Falle handeln wird; ebenſo in der poetiſchen Gerechtigkeit; hier iſt gewiſſermaßen der liebe Gott ſelbſt eine Perſon von Gerechtigkeitsliebe, die eine Luſt daran hat, die Ränkeſpinner in ihren eignen Netzen ſich fangen zu laſſen, und eine gewiſſe Eitelkeit, den Geheimnisvollen zu ſpielen, ſich momentan verkennen zu laſſen, um am Ende deſto impoſanter hervorzutreten und ſagen zu können: Ich bin doch ich. Daß der liebe Gott den Charakter hat, weiß der Leſer, er weiß, daß er ſo thun wird, wie er thut; ſo hat er das Vergnügen des Ahnens, des Ratens, wie der liebe Gott es machen wird, und zuletzt das Vergnügen, zu empfinden: Hab ich nicht gewußt, daß der liebe Gott das machen wird, wenn auch nicht gleich, wie? So iſt denn am Ende der Leſer mit keiner Perſon ſo ſehr zufrieden, als mit dem lieben Gott, und es iſt wiederum recht von dem Romanſchreiber, der doch eigentlich dieſer ſein lieber Gott ſelbſt iſt, daß er den Leſer mit dieſer Empfindung entläßt. Äſthetiſch und moraliſch zweckmäßig.

In der „Alten Eichentruhe“ ſind gute Elemente für ein Drama, deſſen Held aber William Haldimand werden müßte, nächſt ihm Tom Notbeame. Die Kataſtrophe müßte gedrängter werden. Das geſtohlne Teſtament, die grauſame Vertreibung, der Haß Williams gegen Kate. Der Sohn, um den er alles

thäte, müßte ſein Verderber ſcheinen und getötet werden, Kate ebenfalls. In einem Vorſpiele die Schuld, im eigentlichen Stücke die Strafe; die Furcht vor dem Herauskommen, die Furcht, ſeine Enkelin möge ſich ein Leid gethan haben, die Reue über ſein Thun an ihrer Mutter, die Nachricht, Henry ſei erſchoſſen. Neben William ſein Sohn, Graham, Porſeus, Huſch, Notbeame, Charles.

Im ganzen waltet im engliſchen Romane noch Shakeſpeares Geiſt. In dem ſittlichen Grundgedanken, der künſtlichen Verflechtung mehrerer Handlungen in eine, in der plaſtiſchen Großheit, der Charakteriſtik realiſtiſcher Ideale, der Darſtellung des Weltlaufes, der Illuſion, der Ganzheit des Lebens, in der Miſchung des Komiſchen ſelbſt in das Ernſteſte, ohne daß es dieſem ſchadete, in dem Abwenden von aller Schwärmerei und hohler Idealität.

Die Engländer ſtudieren den Gegenſtand, den ſie behandeln, ſie machen ſich aufs genauſte mit den Verhältniſſen bekannt, die der Stoff ihrer Erzählung, aber nur, um ihnen abzugewinnen, was von Poeſie und ſonſtigem Effekt in ihnen liegt, und um durch die Blöße, die ſie dem Verſtande des Leſers gegenüber ſich geben könnten, die Wirkung nicht ſtören zu laſſen, nicht aber, um ihn lehrend und räſonnierend abzuhandeln. Das giebt ihren Werken das Anſpruchsloſe, das ſo wohl thut.

Der Deutſche lehrt ſo gern; er kann der Verſuchung nicht widerſtehn, die Studien, die er um eines Romans willen gemacht, und ihr Ergebnis gleich mit zum beſten zu geben. Möchte er das immer, aber an einem andern Orte. Das Reinhalten der Gattung nicht allein, ſondern auch das Reinhalten der Poeſie ſelbſt von Elementen, die nicht ihr, ſondern der Publiziſtik, der Wiſſenſchaft gehören, iſt nichts Geringes.

Bei Voß iſt die Inslichtſetzung der Borniertheiten, gutmütige und bösartige, die Borniertheit der Per-

ſonen nach Stand, Bildungsgrad, Hantierung, Alter, Affekt und Leidenſchaft die Hauptſache. So Cuttle mit dem Geld leihenden Walter vor Mr. Dombey. Dieſe nebeneinanderlaufende Entwicklung nach angenommner Art der Borniertheit und Sprache mit äußerſter Konſequenz der Phantaſie verfolgt, ſodaß ſelbſt das Phantaſtiſche eine poetiſche, innre Wahrheit behauptet, die im höchſten Grade dramatiſch wirkt, iſts, was die Engländer auszeichnet.

Bei Boz handelt ſich's immer um die behaglichſte Ausmalung; ſeine Wirkung iſt, den Leſer mit ſeiner Behaglichkeit anzuſtecken. Selbſt das Unbehagliche an ſich weiß er ſo behaglich zu ſchildern.

Viel wirkt er mit dem Zuſammenfaſſen der dunkeln Vorſtellungen, die neben einer klaren Entwicklung des Charakters im Geſpräche hergeht oder anſtatt dieſer ſteht, in ein überraſchendes Bild. Seine Darſtellung iſt durchaus dramatiſch, ja theatraliſch, jedes Kapitel eine Szene eines Dramas; er hat ſogar Expoſitionen, die im Dialog gegeben werden, wie im konzentrierten Drama; aber wiederum der reine Gegenſatz des Dramatiſchen, indem er Handlungen giebt, zu denen der Zuſchauer die Intentionen erraten muß, wo das Intereſſe oft eben darin liegt, daß wir thun ſehn und das Warum der Handelnden nicht wiſſen.

Der Bau ſeiner Romane hat Ähnlichkeit mit Dramen. Seine Romane ſind erzählte Dramen mit Zwiſchenmuſik, d. i. erzählter. Die Ausmalung der Stimmungen ſind wie muſikaliſche Zwiſchenſätze, bei denen man halb einſchlummert — d. h. nicht aus Langeweile. „Nun kam der herein und ſah ſo aus und macht' es immer ſo" u. ſ. w. Seine meiſten Figuren ſind verkleidete Schauſpieler. Alle haben eine treffende Maske und ſind Virtuoſen im Gebärdenſpiel. Dies iſt bei allen innerhalb ihrer Charaktergedrängtheit von wahrhaft erſtaunlicher Mannigfaltigkeit. Die Boziſchen

Romane ſind wahrhafte Schauſpielerſchulen. Wahre Magazine von charakteriſtiſch-mimiſchen Momenten jeden Genres. Wenn die geärgerte Miß Nipper ihre Naſe in die Kommodenfächer rümpft u. ſ. w. Was weiß nicht Kapitän Cuttle mit ſeinem Haken anzufangen. Ein ungeheures Schauſpielertalent bricht bei jeder Gelegenheit hervor. Das Drama ſelbſt erlaubt dem Dichter nicht ſo ſchauſpieleriſch zu ſein, als der Boziſche Roman. Es kann die Dekorationen nicht ſo mitſpielen laſſen und hat nicht Zeit und Raum, die Charaktere ſo ſchauſpieleriſch ſich ausleben zu laſſen. Ja Lichtputzen, Schatten, alles muß agieren, über alle Hausgeräte kommt eine Wut, zu agieren, über die Uhren, charakteriſtiſch zu ſprechen, in einer gewiſſen angenommnen Rolle zu extemporieren. In der That, alle Boziſchen Charaktere, ſo Menſchen als Dinge, ſind eigentlich Rollen, durchgeſpielte Rollen. Der Roman liegt überhaupt dem Drama näher als dem Epos.

Hier zeigt ſich ein bisher unangebautes Feld des Dramas, das Genredrama (der Erbförſter wäre dem verwandt). Es müßte aus ernſtern und komiſchern Szenen zuſammengeſetzt ſein. Sein Charakter wäre Unmittelbarkeit. Es ſtünde dem Boziſchen Roman gegenüber wie ein geſpielter Roman einem erzählten Drama. Wie dramatiſch iſt die Szene, wo Cuttle dem Walter Geld leihen hilft. Welch wundervoll dramatiſch-theatraliſcher Kontraſt dieſer Dombey und dieſer Cuttle, beide ſo borniert, und dieſe beiden Borniertheiten in des Walter Bewußtſein beiſammen ihn ängſtend. Der Boziſche Roman iſt dramatiſcher als das Drama, ja ſogar theatraliſcher (ſchauſpieleriſcher). Dann aber iſt er plötzlich Ballade, dann leis hinzitternde Muſik, dann verliert er ſich in Gedanken, die durch Thränen lächeln. Jeder Gedanke wird Gefühl, jedes Gefühl geſtikuliert. Es iſt das Shakeſpeariſche Drama, nur auf die Intereſſen unſrer Zeit angewandt und ohne die Hinderniſſe

der realen Szene, ohne die Beſchränkung von Raum und Zeit; das Shakeſpeariſche Drama, ungehindert ſich all ſeinen ſchauſpieleriſchen und dichteriſchen Gelüſten hinzugeben.

Aber um dieſer Gelüſte willen opfert es zu dem, was die Zeit anders will, auch noch die Wahrheit. Die Form kann nur charakteriſtiſch belebt werden.

Das Boziſche Drama verlangt eine außerordentlich laxe Kompoſition und eine ſehr äußerliche Plaſtik. Die komiſchen Perſonen ſind auf dem Weg der Karikatur erzeugt; das charakteriſtiſche Moment ins Ungeheure vergrößert, das innerliche wie das äußerliche. Es ſind Menſchen, wie man ſie von jeder Straße aufgreifen kann mit irgend einem Merkmal, das ſie eben nur von allen unterſcheidet, dieſes wird nun ins Ungeheure getrieben. Eine Äußerlichkeit in Geſtalt u. ſ. w., eine Gewohnheit u. ſ. w.

Woher Boz nicht leicht ſpielerig erſcheint? Weil ſeinen lächerlichſten Perſonen ihr Thun ein heiliger Ernſt iſt; wo ſie am komiſchſten erſcheinen, da iſt es ihnen am wenigſten ein Spaß, was ſie thun und wollen; dann weil dieſe ganz oder halb komiſchen Szenen mit in den Kauſalnexus eingreifen, alſo innerhalb der Spannung liegen, die eine ernſte iſt. So z. B. die Einmiſchung des Kapitän Cuttle in Walters Verhältnis zu Dombey und Florentine, ſein Beſuch bei Carker u. ſ. w.

Der Humor iſt eben die überlegne Gemütsſtimmung des Betrachters. Gervinus hat keinen Sinn dafür. Ich glaube, weil er That und Betrachtung verwechſelt. Er will ein thatkräftiges Geſchlecht. Die That geht aus Borniertheit hervor, darum fürchtet er die Einwirkung einer Darſtellungsart auf den Charakter des Volkes (Nation), in der die Einſeitigkeiten dadurch aufgehoben erſcheinen, daß ſie auf die Spitze getrieben

sind. In der Hauptsache ist der Bozische Roman satirisch. Boz geht gegen die Verhältnisse an.

Höchst eigen! Vergleicht man James mit Boz, so findet man diesen als Poeten und geistreichen Mann unendlich weit über jenem, in jeder Einzelheit unvergleichlich bedeutender; und nimmt man die Wirkung des Ganzen, so kehrt sich das Verhältnis um. Wenn Boz im Dialog u. s. w., in der Kunst der Stimmungen Shakespeare ähnlicher, so ist dies im ganzen der Wirkung James.

Harte Zeiten von Dickens

Dickens ist wirklich ein Dichter, und ein großer. Immer Handlung und Empfindung, nie abstrakte Reflexion. Die Phantasie ist die Basis seiner wie aller wahren Dichtung, die übrigen Vermögen in ihrem Dienste verwandeln sich ganz in sie.

Seine Figuren sind Abstraktionen; aber wie er den oft geringen Inhalt derselben zu variieren weiß, erregt Bewundrung. Die meisten haben eigentlich kein Innres, sie sind poetische Automaten, die eine gewisse Anzahl von Bewegungen nach dem Uhrwerke abspielen.

Eine Hauptkunst von ihm ist die des Dialogs. Wunderbar, wie er den kleinsten Inhalt ausspinnen kann in lange Gespräche, die den Leser nicht ermüden, im Gegenteile. Von Boz muß man sagen, wie von Shakespeare, daß er nicht allein durch, sondern auch in seinen Werken den Leser unterhält. Jede Figur weiß er von der unterhaltenden Seite zu packen. Über etwas möchte man unzufrieden mit ihm sein. Seine Werke sind recht eigentlich Tendenzgeschichten; das macht sie gewiß nur interessanter, aber die offne Absicht erkältet. Er zeigt das Unrecht eines Gesetzes, das Verkehrte eines Brauches u. s. w. praktisch, indem er ein Beispiel von den übeln Wirkungen derselben giebt.

Nun ſind aber die Figuren und die Fälle abſichtlich darauf eingerichtet, daß ſolche Wirkungen an ihnen und durch ſie entſtehen; ſie ſind mehrenteils Ausnahmen, die nichts beweiſen gegen die Regel, aus der das Geſetz oder der Brauch entſtanden. Auch ſind die Geſtalten ſelbſt, durch welche er beweiſen will, durchaus unwahr. Das giebt der Wirkung, die die Geſchichten auf den unbefangnen Leſer machen, etwas außerordentlich Unerquickliches zu. Es iſt nicht ſowohl bloß eine rhetoriſche Wirkung, d. h. eine der Rhetorik gehörige Wirkung, zu der er ſeine großen poetiſchen Anlagen mißbraucht, als geradezu Rabuliſterei. Hat nun der Autor gar recht in der Sache, d. h. kämpft er wirklich auf der gerechten Seite, ſo beſchmutzen dieſe unwürdigen Künſte in unſerm Gefühle jenes Recht; die Sache, die wir mit unrechten Mitteln verteidigen ſehen, ſcheint uns ſelber eine ungerechte zu ſein, wenigſtens fürchten wir, andre müſſen ſie dafür halten. Und im beſten Falle wird die Wirkung doch ausbleiben, die er anſtrebt. Giebt er uns einen Fall, der *gegen* eine gewiſſe Sache zu beweiſen ſcheint, ſo konnte er, fühlen wir, ebenſo leicht einen Fall geben, der *für* ſie bewies. Es wird alſo die Frage ſelbſt durch ſolche Arbeit nicht zum Abſchluſſe gebracht, ja in der That zu ihrem möglichen Abſchluſſe gar nichts beigetragen, aber wir werden vom Boden der Poeſie auf einen andern geſtellt, alle unſre Anforderungen werden verſchoben und verrückt, und wir verlieren die Behaglichkeit, auf die der Autor doch ſelbſt zugleich hinzuarbeiten ſcheint. Da er nun faſt in jedem ſeiner Werke etwas Beſtehendes angreift, und bei manchem das Recht — das ideale, denn ob es praktiſch ins Werk zu ſetzen, iſt noch eine andre Frage — ſichtlich auf ſeiner Seite iſt, ſo muß ſich ſeines Leſers, wenn er kein eigen Urteil hat oder doch kein ſo ſelbſtändiges, daß es ſolchem Sturme auf den ganzen Menſchen

widerſtehen kann, notwendig das Gefühl bemächtigen, alles Beſtehende ſei nicht allein untauglich, ſondern durch und durch unſittlich und unduldbar.

Welche Kunſt der Expoſition! Es iſt, als kämen wir aus der vollen Sonne plötzlich an einen dunkeln Ort, wo wir erſt nichts gewahren als Finſternis. Wir hören ſprechen, und in demſelben Maße, als unſer Auge ſich von dem plötzlichen Kontraſte erholt, wird uns die Umgebung allmählich ſichtbar; erſt ein ausgeſtreckter Finger, dann der Ärmel, auf dem dieſer Finger die Worte, die ſein, des Fingers, Beſitzer ſpricht, gleichſam unterſtreicht, dann allmählich die drei Männer, dann die Kinder.

Zu bemerken, wie immer die Züge der äußern Erſcheinung bei jeder Rede mitſpielen, ſo treffend auch ſchon die Reden an ſich charakteriſiert ſind. So die coriolaniſtiſchen Augenbrauen der Ms. Sparſit u. ſ. w. Wie er dann ſeine Perſonen wie mit fixen Ideen behaftet, wie ihnen irgend ein Aſſoziationshaken gegeben wird durch die Rede eines andern, auf ihr Lieblingsthema zuzuſtürzen, was übrigens in der Natur begründet iſt. Eine ſchwache Seite von Dickens iſt die Schilderung des Volkes. Nie ſprechen die Leute aus dem Volke ihre eigne Sprache oder denken ihre eignen Gedanken, immer nur in einer der Volksſprache angenäherten konventionellen Weiſe die Gedanken des Autors über das Volk; und wie man oft fürchten muß, gemachte, zum Behufe, ſeiner Partei zu gefallen, gemachte. Dies fällt ſehr unangenehm auf. Er ſtellt uns die Arbeitgeber getreuer dar als die Arbeiter, und da er auch in ſeinen Betrachtungen die Partei der letztern nimmt, ſo ſchlägt jene Abſicht, durch die Unwahrheit verſtärkt, die ſie ſich erlaubt, um ſo plumper in die Augen, und man wird von ſolcher Rabuliſterei oft wider Willen gezwungen, ſtellenweiſe Partei gegen ihn und das Volk, ſeine Klienten, zu nehmen. Abgeſehen davon, daß

uns ſeine dargeſtellten Menſchen als ſolche ſo lange nicht intereſſieren können, als ſie die Sprachröhre des Dichters ſind und die eigne Exiſtenz verlieren. Der Endeindruck iſt ein durchaus unharmoniſcher. Entweder glauben wir ihm, daß das Volk ſo ideal ſei, als er es darſtellt, und die Gebildeten ſo abſcheulich, und dann verlaſſen wir ihn mit einem Unwillen, ja Haſſe gegen die Gebildeten und einem Gefühle, daß einer dieſer abſcheulichen Gebildeten an Gottes Stelle ſitzen müſſe, oder wir ſind auf den Dichter ungehalten, der ein ſolches Gefühl hervorbringen zu wollen ſcheint. Wie tief ſteht er in dieſem Stücke unter Shakeſpeare Im Geiſte des Romans liegt übrigens, daß die Bildungsſtufen mehr die Handlungen motivieren, als der eigentliche Charakter; ſo iſt es mehr ein Irrtum als eine Schuld des alten Tom Gradgrind, der all das Elend herbeigeführt, unter welchem er weniger leidet, als der abſolute Dulder Stephen. So krank iſt unſre Zeit an dieſer falſchen Humanität, daß man die Meinung hören kann, im Shylock ſei Shakeſpeare über ſich ſelbſt hinausgegangen, und in dieſem Ungeheuer einen ſolchen Dulder aufſtellen ſehen. Ei! wäre Shakeſpeare über ſich hinausgegangen, er ſtünde vielleicht gar nicht ſehr tief unter uns. Aber ſo leid mir der arme Shakeſpeare thut, er iſt auch im Shylock nur das geblieben, was er in ſeinen übrigen Stücken auch iſt!

In ſolchen kleinen Zügen, wie von der Mutter Bounderbys, der Siſſy und ihrem Glauben an des Vaters Rückkehr, iſt Dickens groß. — Jedenfalls hat er, wenn er einen Roman auszuarbeiten beginnt, den Plan in ſeinen Hauptumriſſen im reinen, ſonſt könnte die Idee nicht in ſo feine Beziehungen auslaufen, wie z. B. das Vagabundenkind, das erſt aus der Schule gewieſen werden ſoll, weil es die Phantaſie in Mr. Gradgrinds verſtändiges Haus durch die Berührung in der Schule einſchwärzt, von ihm ins Haus genommen

dieſem ſpäter ein Segen wird, nachdem Haus und Schule vergeblich gearbeitet; die Natur aus ihr auszutreiben, die dann den Segen bringt. Auch lohnt ſich ihm, Mr. Gradgrind, ſelbſt darin ein Handeln, das eigentlich eine Inkonſequenz in Beziehung auf ſeine Grundſätze.

Voz Romane haben, wie wirkliche Aktion, ſo auch einen gewiſſen dramatiſchen Kern, eine Situation, in der die Keime zu vielen andern liegen, und die an ſich ſelber ſchön iſt. Hier die Liebe Luiſens zu dem Bruder, die nur durch ihre anerzogne Iſolierung begreiflich. Dann aber ſind abſichtlich die diſparateſten Regionen, ſowohl äußerlich als innerlich diſparateſten, kombiniert. So greift hier eine Erziehungs-, eine politiſch-moraliſche (die Arbeiter-)Frage und das bunte groteske Bild einer Kunſtreitergeſellſchaft ineinander. Erſt exponiert ſich die pädagogiſche Geſchichte, in die die Kunſtreiter ſchon in Siſſy hineinſpielen; dann wird an die Figur Bounderbys, der Gradgrind auf den Gedanken bringt, das Mädchen auszuweiſen, die Arbeitergeſchichte gereiht; die Erziehungs- und die Arbeitergeſchichte vereinigen ſich, und die Kunſtreiter ſpielen mehr aus der Ferne, Siſſy mitten in der Geſchichte mit. Eigentlich iſt bloß die Arbeitergeſchichte abgeſchloſſen am Ende des dritten Teiles. — (Das Buch hat nur drei Teile, aber ich glaube, ſeine zehnbändigen Romane haben auch nicht mehr Material, und dieſer war mit leichter Mühe auch in zehn Teile auszuſpinnen.) In der Idee gruppieren ſich die Arbeiter und die Kunſtreiter zuſammen als Volk den Wohlhabenden und Selbſtändigen gegenüber. Dann ſind auch die innerlichen diſparateſten Motive kombiniert, pathetiſche und komiſche.

Im Romane iſt breiter Raum für die Darſtellung und Ausmalung der dunkeln Vorſtellungen, die Denken und Sprechen begleiten und wechſelwirkend leiten. Im Romane kann die ganze pſychologiſche Wahrheit dieſer

Vorgänge sich austoben. Der Einfluß der Nebenvorstellungen auf die Logik des Denkens und den Charakter des Stils, in welchem dadurch Temperament und Charakter des Denkenden und Sprechenden sich verrät ohne sein Wissen und seinen Willen. Die Art der Bilder der Phantasie, mit welchen sie Gedanken und Worte illustriert, ihre Bemühungen, adäquat zu sein, und die Wechselwirkung zwischen diesen Bemühungen der Phantasie und dem Gange und der Folge der Gedanken.

Dickens und die deutsche Dorfgeschichte

Die zwei großen Mächte des Lebens oder vielmehr Bedingungen des Lebens sind Existenz und Bewegung. Immer erstarrt die Bewegung zur Existenz und löst die Existenz sich in Bewegung auf — ähnlich dem Stoffwechsel in organischen Körpern. Erhaltung und neue Schöpfung; das konservative und das revolutionäre Element. Politik, Kunst, Wissenschaft, Religion sind die Schlachtfelder, wo diese beiden Kämpfer fechten. Wird ihnen das eine verschlossen, gleich sehen wir den Kampf auf dem andern beginnen; wie verschieden sie hier und dort aussehen, Jakobinermütze, Doktorhut, geistlich Barett, all das ist nur Kostüm; die Gegner bleiben immer dieselben. Der Gegenstand des Romanes, der Mensch unter dieser historischen Mächte Einfluß, dagegen des Dramas, besonders der Tragödie der Mensch an sich. So ist aller Roman im Grunde historisch, alles Drama — wenigstens Tragödie — anthropologisch. Dort sind die historischen Agentien, hier die psychologischen die Kämpfer.

Unterhaltend muß also Geschichte und Vortrag sein; unterhaltend die Begebenheit, und unterhaltend

die Figuren, unterhaltend der Figuren Dialog und Thun, unterhaltend der Autor selbst. Es muß für Spannung im allgemeinen gesorgt sein an jedem einzelnen Stellchen und zugleich für Interesse des Details. Die Spannung auf das, was kommen muß, muß sich beständig in Interesse am Detail verwandeln, und wo dieses nachläßt, wiederum jene Spannung wirken.

Dieser Forderung nachzukommen bedarf es des epischen Behagens und dramatischen Dranges zugleich, welcher letztre aber vollständig unter der Herrschaft des Zweckes stehen muß. Deshalb alle Ungeduld aufgegeben; denn sie teilt sich sympathetisch dem Leser mit. Umgekehrt wird der Vorsatz, da, wo man selber gern weiter möchte — wenn die Partie dem Ganzen notwendig —, im Leser den entgegengesetzten Wunsch, nämlich zu bleiben, hervorzubringen, wenn er energisch ist, rückwärts im Autor die Behaglichkeit hervorbringen helfen, die er sich im Publikum als sein Ziel lebhaftest vorstellt. Durchaus Haltung, Vermeidung des Unruhigen, Hastigen.

Wenn es möglich, viel Gestalten oder doch solche Gestalten vorherrschend, die der Leser lieb gewinnen kann. Am liebsten wird er sich mit solchen beschäftigen. Von Personen, die uns nicht gefallen, zeige der Autor nur, was auf die Geschichte derjenigen, die uns gefallen, Bezug hat; sonst zwinge er sie und ihre übrigen Schicksale u. s. w. nicht auf.

Poesie der Wirklichkeit, die nackten Stellen des Lebens überblumend, die an sich poetischen nicht über die Wahrscheinlichkeit hinausgehoben. Erstres besonders durch Ausmalung der Stimmungen und Beleuchtung des Gewöhnlichsten im Leben mit dem Lichte der Idee, die aber nie ein Parteistandpunkt, sondern stets über den Parteien schwebend sein muß. Der Gott, der in den Schicksalen der Menschen sich offenbart, darf nicht schlimmer als der christliche Gott sein, nicht geradezu

ungerecht, fühllos u. ſ. w. Die Geſichtspunkte, Ideen, Berechtigungen, oder wie man ſie nennen will, aus dem Boden der Umſtände gewachſen und als Leidenſchaft aufgefaßt. Überall nach dem Geſetzbuche, deſſen Paragraphen Sprichwörter; immer die Regel.

Nirgends eine Überlegenheit in eine Geſtalt aus dem Volke verlegt; die Perſonen müſſen ihre eignen Gedanken denken und Worte reden, nirgends Abſtrakta und Sprachröhre der Intentionen des Dichters. Dieſe können in der erzählenden Gattung in Geſtalt von Betrachtung, indirekt in der Ausmalung von Stimmungen genugſam niedergelegt werden.

Ein Mittel zur Spannung und Erweiterung der Geſchichte aus der Fabel ſelbſt: Wenn die Erzählung bald mit der bald mit der Figur geht und ſo alles, wenigſtens das Bedeutendſte, was geſchieht, erſt hypothetiſch und ungewiß in irgend einem falſchen Lichte, wohl auch ſelbſt falſch, vorzeigt und dann erſt den betreffenden Vorgang (oder auch der Vorgang dann in eine rückſchauende Erzählung gelegt) ſelbſt erzählt. Das rangierte als Kunſtmittel mit dem Kapitelverſchieben. Nämlich: es geſchieht etwas; dies giebt, da nur einzelnes davon bekannt wird, der Figur, der es bekannt wird, ein falſches Bild des Geſchehnen (und damit dem Leſer ſelbſt), das ſie martert, ſpannt oder zur Hoffnung bewegt, und den Leſer mit, der dann mit ihr die Sache genauer unterſucht und durch die Ergebniſſe der Forſchung bald zur Furcht bald zur Hoffnung hingeriſſen wird — wenn dies Bekanntwerden einzelner Züge oder entſtelltes Ganzen früher dargeſtellt wird, als die Handlung ſelbſt. Oder auch, es erfährt jenes Einzelne u. ſ. w. einer von des Helden, alſo auch des Leſers Gegenpartei und wünſcht, die Sache möge ſo ſein, wie der Leſer ſie nicht wünſcht, er freut ſich bei den Ergebniſſen ſeiner Nachforſchung, die ſeiner Leidenſchaft zuſagen, wo der Leſer ſich ängſtet

und voll Ärger auf den sich Freuenden, oder umgekehrt, wo seine Freude und Hoffnung am Ärger und der Furcht des Gegners wächst. Nun muß die Darstellung immer mehr die Außenseite der Figuren geben, damit der Scharfsinn des Lesers desto mehr Raum zum Erraten erhält und die üble u. s. w. Meinung von der Person oder die Meinung, die Person könne das und das Bedrohliche — in dem wir für sie fürchten — aus irgend einem Grunde, den wir nicht wissen, gethan, sich dazu haben verleiten lassen; was alles den Leser mit dem Freunde ängstet, oder noch mehr ängstet, weil es den Feind freut.

So wird also dasjenige, was uns interessieren muß, was und wie es geschehen, erst nachher erzählt, die Furcht und Hoffnung aber, die sich an dies Was und Wie knüpfen muß, was natürlich dem Geschehnen in der Zeit folgt, wird in der Erzählung vorausgenommen. Dadurch wird auch der Kreis erweitert; die Personen, bei denen geforscht wird, geben Gelegenheit zu Genrebildern und Episoden.

Durch diesen Kunstgriff allein — der unzählige Modifikationen zuläßt — kann der einfache Kern mannigfach variiert und die Handlung scheinbar bereichert werden. Die analytische Methode der Darstellung, die der synthetischen so gegenübersteht wie die Spannung auf das, was bereits geschehen, ohne daß wir es wissen, zu der, was geschehen wird. Auch giebt dieser Kunstgriff erwünschten Anlaß, die verschiednen Charakterbilder, die Gestalten, in stetigerer Weise charakteristisch ausleben zu lassen, indem die Erzählung von Figur zu Figur wandert und eine Zeitlang mit jeder Hand in Hand geht — wobei ein Gewicht darauf fällt, welche Forschungen die Gestalt anstellt, was sie aus dem Erfahrnen folgert; so geht dies Forschen wieder in ein Handeln über und tritt in die Substanz der Erzählung ein, was sie

thut, zu befördern oder zu vermeiden u. ſ. w., — ihren Charakter zeichnen hilft und der Divination des Leſers freihält, ſeine eigne Meinung ſich zu bilden, der durch den Wunſch, die Geſtalt werde doch ſo verfahren oder ſo u. ſ. w., in noch lebhaftre Spannung gerät, weil er fördern möchte, wo die Geſtalt retardiert, bekannt machen, wo ſie verheimlicht, verheimlichen, wo ſie bekannt macht, vorſichtig ſein, wo ſie zu unbedenklich, und umgekehrt u. ſ. w. u. ſ. w. So wäre denn die Erzählung ſtellenweiſe — ſie kann es ganz ſein — mehr eine Reihe modifizierter und entſtellter einzelner Spiegelbilder des Begebenheitskernes, die dieſer in die Seelen der Mitſpieler wirft. Wir ſehen die Sache erſt, wie ſie andern ſichtbar wird und nach ihrer Natur ihnen erſcheint, als wie ſie wirklich iſt. Der Leſer müßte ſich die Momente berichtigend nach ſeiner Meinung zuſammenſetzen. Nun kann die Begebenheit ſogar ganz aus Reihen ſolcher Spiegelbilder und durch dieſe herausgeforderten Handlungen beſtehen.

Die Dorfgeſchichte iſt wie ein einzelnes Glied des Dickensſchen Romans zu einem Ganzen geſchloſſen. Ein Charakterbild aus jener Menge herausgenommen, eine Stimmung aus jener Mannigfaltigkeit von Stimmungen, eine Reflexion aus jenem Reichtum; ſie iſt der Geiſt jenes Romanes in Form der Anekdote. Die Enge, das Arme, was ſolchergeſtalt der Dorfgeſchichte Mangel gegen den Dickensſchen Roman gehalten, wurde nun in den beſſern Dorfgeſchichten durch große Innigkeit, Zuſammenhalten, ſaubre Ausführung aufzuwägen geſucht. Dazu gab die richtige Berechnung des deutſchen Geſchmackes oder auch richtiger Inſtinkt das Vorwalten der Reflexion und der Lyrik hinzu, das Vermeiden ſowohl engliſchen Sichgehenlaſſens als auch engliſcher Kühnheit in der Kombination. Es wurde Rückſicht genommen beſonders auf Bildung (nicht bei Gotthelf); das Karikierte fiel weg, mehr das Gemüt wurde be-

schäftigt als die Phantasie; in die Form der Anekdote nach und aus dem gewöhnlichen Leben wurde soviel deutsche Idealität gegossen, als sich damit vertragen wollte; das englische Behagen wurde in deutsches umgesetzt, aber ein Hauptteil der Wirkung blieb immer die Übertragung des Behagens und des stillen Vergnügens, mit dem der Dichter seine Gestalten anschaute, auf den Leser; daneben wandte sich der populäre Liberalismus an die politische Überzeugung des deutschen Mittelstandes. Es gälte nun, die Dorfgeschichte wiederum zum Roman zu erweitern, in welchem sie ihre Enge und Armut los würde und doch das nicht verlöre, was in ihr dem deutschen Volkscharakter angemessen war. Daraus entstünde dann nun wieder etwas dem Dickensschen Romane ähnliches, etwas, das an Reichtum von Figuren und Handlung sich ihm näherte, aber in der Art der Komposition und Charakteristik und der Ausführung sich durch diejenigen Eigenschaften unterschiede, die in der Dorfgeschichte sich als Bedingung der deutschen Nationalität herausgestellt haben. Noch ein andrer Grund drängt zu größrer Innerlichkeit und mehr psychologischem Interesse der Komposition; es ist der, daß das deutsche Leben isolierter ist als das englische. Wir haben kein London, in welchem das Wunderbarste natürlich erscheint, weil es in Wirklichkeit so ist, keinen Verkehr mit Kolonien in allen Weltteilen, kein so großes politisches Leben; wir haben keine Flotten, und wenn wir dem Deutschen nationales Selbstgefühl geben, so fehlt dazu der Boden, aus dem es organisch hervorwüchse und berechtigt erschiene, wir müßten es denn als Ausnahme darstellen. Also der Dickensche Roman, aber beschränkter in der Extensität und dies durch die Intensität ersetzt, die Komposition und Ausführung nicht so salopp, die Charakter nicht so grillig oder bloß äußerlich durch karikierende Übertreibung des

charakteriſtiſchen Zuges bewirkt. Mehr das Gemüt als die Phantaſie beſchäftigt und durchaus nicht jenes Behagen vergeſſen. Dazu das Mittel, das wir ſchon im Dickensſchen Romane finden — der Humor. Zu große Breite der Darſtellung zu vermeiden, wiewohl die Trockenheit der Konturen des eigentlichen Dramas nicht anzuſtreben iſt. Nur ſo viel Breite, als unumgänglich notwendig, Ungeduld abzuwenden oder nicht aufkommen zu laſſen; durch Anſchaulichkeit und lebendige Gegenwärtigkeit und Reichtum des Details für das Einzelne intereſſiert, damit die Spannung ein Gegengewicht habe. Was der Dickensſche Roman von Shakeſpeare hat, die Beziehlichkeit der einzelnen Stämme, das Herausheben der Charaktere durch Kontraſt, die Gruppierung aller Stämme ſolchergeſtalt um eine Idee oder Hauptanſchauung, die innern Entwicklungen, das ſtete Anwachſen nach dem Ende bis zu allgemeiner Kataſtrophe, die poetiſche oder vielmehr ſittliche Gerechtigkeit, der geſunde Boden aller pragmatiſchen Poeſie, müßte natürlich möglichſt beibehalten werden, alle moraliſche Schiefheit vermieden und in den Perſonen die Ideen in Leidenſchaft verwandelt, ſo ideal der Autor in Stimmungen und Betrachtungen ſein mag, und immer, wie auch dem Geiſte neben der Sache Rechnung getragen werde, immer darſtellend.

Eine Hauptſache iſt nun der Dialog, durch welchen kleine Schritte der Begebenheit ſich ausbreiten. Der Dialog iſt Hauptmittel zur Behaglichkeit. Ein Charaktermotiv: der Lügner aus Schönheitsſinn, ein ſich unbewußt idealiſtiſcher Dichter mit all der ſchönen Hohlheit oder hohlen Schönheit; Lügnerin aus Scham — Sinnlichkeit, die leicht aufzuregen.

Dickens Klein-Dorrit

Der bittende Blick des ſterbenden Vaters und die ganze Natur des Haushaltes der Mrs. Clennam läßt

erwarten, hier müſſe eine ergreifende Entdeckung zu machen ſein. Immer wird dieſer Ton angeſchlagen; und auch die ungeheuerlich ſchaurige Geſtalt Mr. Rigauds damit verbunden. Das Verſchwinden des Mr. Rigaud lenkt die Aufmerkſamkeit mit neuer Gewalt dahin.

Klein-Dorrit iſt, wie viele unter Dickens andern Romanen, ein komiſches Schauermärchen, nach Art der Märchen der „Tauſend und einen Nacht.“ Das ſeltſamſte, die wunderlichſten Anſtrengungen der freigegebnen Phantaſie mit der gemeinſten Wirklichkeit gepaart — nur ohne Einmiſchung von eingeſtandnen Feen und Geſpenſtern. Dafür ſind die Figuren zum Teil nur Naſe, Mund oder ſonſt charakteriſtiſche Einzelzüge ins Ungeheure vergrößert und ſolchergeſtalt weniger wirkliche Menſchen, als ein ſeltſames Geſchlecht von Wechſelbälgen der Phantaſie, Molen der Phantaſie, ohne Befruchtung durch Leben; der Vorgang ſelbſt demzufolge ein wunderlicher Traum, den nachträumend oder mitträumend wir bald ſchwer und angſtvoll atmen, bald lachen und bald über unſer eignes Stöhnen oder Lachen aufwachen. Boz Poeſie iſt eine populäre Romantik, eine Syntheſis von Tieck, Jean Paul, Hoffmann, Arnim, die Fratze Shakeſpeares in das Vaterland des ſchönen Originals zurückgekehrt, aber Fratze geblieben oder vielmehr erſt recht Fratze geworden. Jene Deutſchen haben doch noch die poetiſche Wahrheit, die ſelbſt noch im rein Phantaſtiſchen möglich iſt. Ich muß geſtehen, ſo ſehr ich an vielen Stellen des Romans gefeſſelt war, ich bin froh, nun ich ihn hinter mir habe; ich habe ungefähr die Empfindung, wie wenn ich ein Irrenhaus beſucht hätte und nun wieder heraus wäre. Welche Luft, welcher Himmel hier außen! Drin waren ſelbſt Luft und Himmel wie Wahnſinnige. Tiſch, Stuhl, Wände, Häuſer, Fluß, Brücke, Kohlenfeuer u. ſ. w. alles lebendig, aber — wahnſinnig.

Das Raffinement, das entſetzlich Outrierte, Gequälte, dieſer nüchterne Rauſch, dieſe Formloſigkeit von Inhalt und Inhaltloſigkeit von Form, all das, was die Poeſie unſrer Zeit bezeichnet, treibt mit Gewalt zurück zu Shakeſpeare, Plautus, Homer, der Bibel, zum Volksliede, zu vielem in Goethe und Leſſing, Luther nicht zu vergeſſen und Schillers Lied von der Glocke. Richters Illuſtrationen ſind eine Erquickung, Haydn, Mozart und das meiſte von Beethoven machen uns geſund, ſo lange wir ſie hören. An Freytag fühlt man beſtändig, daß dieſer Drang in ihm iſt; mich macht der Eifer, zur Geſundheit zurückzukehren, fieberhaft und ungeſund, da ich den Weg nicht finde. Vielleicht trauen wir uns zu wenig zu und fürchten unnötig das Triviale zu ſehr. Auch bei talentvollen Malern werde ich dieſen Drang gewahr, ſo an Gonne.

Welch ein geſpanntes Leben und Spannungsleben in dieſem Roman! Es wird geſpannt dadurch, daß etwas geſchehen iſt oder ſcheint unter Umſtänden, die uns auffordern, dies uns noch unbekannte Etwas mit uns bereits bekannten Perſonen zu kombinieren, z. B. in Klein-Dorrit iſt Rigaud verſchwunden, ſeit er in das Haus der Mrs. Clennam ging, nicht wieder geſehen worden; nun haben wir den Beginn dieſes Beſuches geſehen, wir kennen Rigaud u. ſ. w., es bildet ſich in uns eine abſtrakte Erwartung von ſchrecklichen Dingen, die da vorgegangen. Nun, nachdem auf abenteuerliche Weiſe Rigaud wieder zum Vorſchein und zu Mrs. Clennam gebracht iſt, beginnt eine Szenerie, der analytiſch der Inhalt der erſten Spannung des Buches, die bis hierher nebenbei gehalten, aber immer wieder erneuert werden.

Neben der Figur des Forſchens — in Klein-Dorrit forſcht Clennam — gehen auch bloße Zuſtandsſzenen,

in denen etwas an ſich Gleichgiltiges vorgeht, die uns aber an die Orte bringen, mit denen die Spannung ſich verbindet und durch Erweckung von Stimmung verwandte Erwartung hervorbringt oder näher beſtimmend, vertiefend, dieſe unterhält.

Wie bei Hoffmann Geſpenſter, Revenanten u. ſ. w. als natürliche Perſonen, ſo gebärden Voz angeblich wirkliche Menſchen ſich mit einer gewiſſen geſpenſtigen Mechanik; immer fallen uns bei den Mr. Merdles, Rigauds u. ſ. w. jene geſpenſtigen Automaten ein, die ſich für Menſchen ausgeben.

Walter Scott

(Bezüge zu Shakeſpeare)

Den Altertümler zu leſen begonnen. Welch meiſterhafte Szene die erſte zwiſchen Oldbuck, Lovel, dem alten Edie! Sie würde aber bei weitem nicht den Eindruck machen ohne die ausführliche Detaillierung des Altertümlers bei Lovels erſtem Beſuch, wo er die Leiden und Freuden der Altertümlerei dieſem vorſchmeckt. Etwas ähnliches haben meine Figuren im Erbförſter, was die Lebensfülle derſelben betrifft. Dieſe ſind reines Thüringer Gewächs. Eine Erzählung mit ſolchen Figuren müßte nun aber auch in Thüringen ſpielen. Wäre ich doch auf dem Wege der Produktion wie im Erbförſter geblieben, hätte mich damit aber dem Roman zugewandt. Der Thüringerwald hat noch manchen originellen Charakter, von vielen noch die lebendige Tradition, ebenſo noch manches poetiſche Altertum von Sitte, Bräuchen und namentlich von Sagen. Eine allgemein intereſſante Geſchichte mit ſolchen Geſtalten und Sitten mit den hiſtoriſchen Agentien, auch den lebendigen, dem Hauche, den der bewegten Weltgeſchichte Räder im Drehen dahineinblaſen, eine reiche Geſchichte mit viel Handlung und

Spannung, aber ſtets poetiſcher. So Charaktere, Motive, hiſtoriſche Sitten — welcher Zeit auch die Darſtellung gehöre. Ich glaube aber, dieſe poetiſche Wahrheit, die aus Übereinſtimmung alles Einzelnen entſteht, wird ein Dichter nur aus der Provinz, die ihn geboren, wo er erzogen iſt, ziehen können, denn er ſelber iſt ja ſeine eigne Norm im Charakterentwerfen. Nun iſt für die epiſche Charakteriſtik das ſo erleichternd, daß die Geſchichte mehr Begebenheit als Handlung, d. h. daß mehr das Nichtich des Helden auf ſein Ich wirkt, als umgekehrt wie im Drama', und daß nicht alle Fäden der Begebenheit vom Knäuel der bewußten Abſicht zu laufen brauchen. —

Jetzt wird mir nun erſt klar, was unſre Dorfgeſchichte iſt, nämlich der Embryo des provinziellen hiſtoriſchen Romans. Und der ſoll daraus hervorgehen, ſonſt war ſie eine taube Blüte. Nur muß man ſich über das Wort „hiſtoriſch" hier verſtändigen. Es heißt dies weiter nichts, als daß der Roman nicht iſoliert ſein ſoll vom großen Geſchichtsleben der Welt; er ſoll auf einem wirklichen Raume in dieſer Welt und in einer wirklichen Zeit derſelben ſpielen, und das Allgemeinintereſſante der Fabel dadurch modifiziert ſein. Das Drama bedarf einer gewiſſen Abſtraktion und Iſolierung der Motive; es verlangt weit abſtrakter das allgemein Menſchliche und das Gegenwärtige (ideal), weil es keine Erläuterungen, keine Vermittlungen erlaubt; die Tragödie beſonders muß gewiſſermaßen „elementar" ſein; der Roman aber wird der innigſten Durchdringung des allgemein Menſchlichen durch die individuellen hiſtoriſchen Agentien bedürfen. Man verſuche nur, etwas Erlebtes zu erzählen, ſo wird man nötig finden — ſei es auch nur eine kleine Anekdote — zur Erklärung die Zeit, in der ſich dies Erlebte zugetragen, zu markieren, wohl ſogar noch die Stimmung jener Zeit, weil das zum rechten Verſtändnis

ſich notwendig erweiſen wird. Manche ſolche Geſchichten wird man ſich nur an einem gewiſſen individuellen Orte vorgegangen erklären können; kennt der Hörer der Geſchichte den Ort und was in der Weiſe dieſes Ortes die Geſchichte allein erklären kann, nicht, ſo wird der Erzähler wohl auch noch dieſer erſt gedenken und zum Behufe der leichtern Glaublichkeit andre Geſchichten aus dem Orte (auch aus der Zeit vielleicht) als Pendanten bringen. Das nun iſt die poetiſche Wahrheit des Romans, daß die einzelnen Charaktere und Motive und die einzelnen daraus reſultierenden Begebenheiten (unter Einwirkung eines und desſelben hiſtoriſchen Agens) ſich zuſammenverhalten, wie ſolche erklärende Pendanten.

Schwer iſt es nun, dem Phantaſtiſchen zu entgehen, ohne die Poeſie aufzugeben. Im Aſtrologen liegt die Poeſie hauptſächlich im Harmoniſchen der Kompoſition, in der Figur der Meg, den eigentümlichen Sitten, z. B. und beſonders dem patriarchaliſchen Verhältniſſe des Gutsherrn und der Zigeuner; auch in der Liebenswürdigkeit der Charaktere; beſonders des Autors ſelbſt — im beſten Sinne. Es iſt doch zum großen Teile eine Kriminalgeſchichte; ob das Küſtenland, die See und vielleicht das uns Fremde in den Sitten, die Großartigkeit der Behandlung das Kleine, Widerliche balanciert, das ſonſt Kriminalgeſchichten haben? Vielleicht auch der Mut und die Kraft der Menſchen; da iſt keine Hilfloſigkeit. Das ſcheint einer der charakteriſtiſchen Unterſchiede zwiſchen Voz und Scott zu ſein, daß letztrer uns in einer Welt umherführt, wo kein Menſch eine andre Schuld büßt, als die er ſelber auf ſich geladen — ſelbſt die Armut des Ochiltree, die doch keineswegs als Elend dargeſtellt iſt, erkennt dieſer für eine ſelbſtverſchuldete —, wo der wilden Gewalt der Umſtände der von ihr ergriffne gewachſen iſt und nach ritterlichem Kampfe ſie beſiegt, während dort —

bei Boz — die Hilfloſigkeit des Leidenden mehr Haß erregt gegen deſſen Peiniger, als Mitleid mit ihm ſelbſt, und oft, da die Schuld auf ein Abſtraktum, gewöhnlich auf die geſellſchaftlichen Zuſtände gewälzt iſt, der Haß gegen dieſe alles andre Intereſſe überwiegt. Bei Boz hat man immer die Empfindung, als wäre das Leben, wie es iſt, eine Mördergrube, ein Netz des phyſiſchen und moraliſchen Verderbens, das vor den armen Menſchenkindern ſich ungeſehen öffnet; bei Scott dagegen iſt es ein Turnierplatz für die Tüchtigkeit. Schildert Boz eine ſchöne Häuslichkeit, ſo iſt es eine bedrohte Schanze, denn das Elend iſt das Poſitive, Glück nur ein negativer Übergang, nur eine Lockung, ein Becher Wein für den armen Sünder auf ſeinem Gange; bei Scott aber iſt das Familienglück das Poſitive. Bei Boz iſt Menſchenglück ein ſchönes Märchen, das die Wirklichkeit, das Elend, vorüberflatternd erheitert, bei Scott das Elend eine Geſpenſterfabel, die vorübergehend ſchreckt und das Gefühl der Sicherheit des Glückes erhöhter empfinden läßt. Kurz: Scott iſt Shakeſpeares, Boz Byrons Seelenverwandter.

Scott hat die Methode: wenn er eine neue Figur entweder hat auftreten oder erwähnen laſſen, ſo ſchlägt er ſich allemal ins Mittel, uns eine hiſtoriſche und biographiſche Skizze von derſelben zu geben, ja wohl von ihrem ganzen Stamme, oder iſts ein Stück vergangner Exiſtenz — wie Ochiltree — eine naturgeſchichtliche Notiz von der untergegangnen oder ausgeſtorbnen Tiergattung, ein hiſtoriſch-biographiſches Reſumé. Das ſind Blumenſtiele, die aus dem Kranze herausſtehen; Boz weiß dieſe Expoſitionen gewöhnlich in dramatiſcher Form zu geben. Doch z. B. bei dem Vater des Mareſhalſea wie Scott. Im Altertümler ſchildert Scott uns nach der erſten Szene zwiſchen Lovel und Oldbuck den letztern, dann den Bettler, etwas ſpäter den Ritter von Knockwinnock, ehe der perſön-

lich auftritt; Lovel dagegen hebt er auf, um eine Spannung daran zu knüpfen. So ſchildert er auch Zuſtände, ſowohl ſozial-hiſtoriſche, wenn ſie zur Erklärung ſeiner Geſchichte notwendig, als auch individuelle, wie z. B. das Verhältnis zwiſchen Monkbarns und Knockwinnock. Doch ſind jene Stiele mehr im Anfange ſeiner Geſchichten; z. B. die Expoſition des Ritter Arthur. Daß ſeine Vermögensumſtände im Rückgehen, das iſt dargethan ohne Einmiſchung des Autors durch einzelne Äußerungen. Ferner die Expoſition des Charakters und Verhältniſſes Hektors M'Intyre iſt ganz in der Art, wie wir ſie bei Boz finden, nur geſchickter, weniger abſichtlich gezwungen. So das Verhältnis Lovels und der Iſabella.

Der Unterſchied zwiſchen den dramatiſch-tragiſchen und Romancharakteren. Ein Hauptunterſchied: die Geſtalten des Dramas ſind anthropologiſche, die des Romans ſind Geſellſchaftstypen. Jene wollen etwas, ſie handeln, und dies Handeln Lears u. ſ. w. iſt Lear; bei dem Romancharakter tritt mehr die Exiſtenz heraus; mehr das Prinzip der alten venetianiſchen Malerſchule als Raphaels und Michelangelos, mehr der Reichtum als die Energie, die ruhigen Zuſtände die bewegten überwiegend. Wie dort (im dramatiſchen) das Elementare, ſo überwiegt hier das Abgeleitete; das Übergewicht des Äußern zeigt ſich ſchon in der Beſchaffenheit. Wir ſehen mehr, was Zeit, Sitte, Beſchäftigung, Stellung in der Geſellſchaft, was Gewohnheit, Zeitſitte an den Menſchen gethan, als dort; am Menſchen intereſſiert uns mehr das Produkt als ſeine Produktion; mehr die Breite der Perſönlichkeit gilt es zu ſchildern, als die Tiefe des Charakters, wir haben es mehr mit dem Bürger, dem Anhänger einer Konfeſſion oder Partei, dem Geſchäftsmann, dem Stande, der Beſchäftigung, den individuellen Gewohnheiten als mit dem Menſchen ſelbſt und ſeinen Leidenſchaften,

mehr mit dem Sein als mit dem Vermögen desſelben zu thun. Mehr die habituellen Züge ſeiner Beſchäftigungen, als ſeine elementare Richtung kommen in Betracht. Er iſt mehr ein Bewegtes als ein Bewegendes; darum das Detail vorherrſchend. Mehr was die Geſellſchaftsverhältniſſe aus ihm gemacht und noch machen, als die Verhältniſſe, die er ſelbſt ſchafft; die Ruhe iſt das Weſentliche, nicht die Bewegung; mehr, wie er ſeine Subſtanz äußrer Gewalt entgegen zu erhalten ſucht, als wie er andre beſchränken will; er iſt der Holländer, der Dämme gegen das einbruchdrohende Meer ſchafft, um ſeine Tulpengärten und ſeine chineſiſch-kleinen Lieblingsdinge zu ſchützen, als das Meer ſelbſt, das einbricht und mit den Dämmen kämpfend ermattet.

Beſonders zu bewundern iſt an W. Scott die weiſe Mäßigung, die Beſcheidenheit der Natur, der feine Inſtinkt, wie weit der Poet gehen dürfe, ohne den ſichern Boden unter den Füßen zu verlieren, wieviel der und der Charakter trage, ohne unter der Laſt zu brechen u. ſ. w. Den engliſchen common sense repräſentiert W. Scott auf das beſte. Es iſt wunderbar, wie, was poetiſcher Schwung iſt, den realen Boden nicht allein nicht verläßt, ſondern vielmehr eben oft in der Energie des realiſtiſchen Details beſteht; wunderbar, wie er ſeine Phantaſie immer im engſten Zaume hat und doch zugleich ſie ſcheint ſich gehen zu laſſen.

Wie einfach iſt die Geſchichte im erſten Bande des Altertümlers, und doch wie durch Beziehungen und Detail reich gemacht. Es iſt dieſe ein Muſter in der Gattung des Charakterromans. Im ganzen erſten Bande iſt faſt nur Detaillierung der Charaktere, die Handlung hauptſächlich dazu erfunden, uns dieſen Monkbarns und Ochiltree bis in kleinſte hinein zu illuſtrieren. Welche Fülle von Detail in dieſen beiden. Wie herrlich die habituellen Spuren der Kleinlichkeit,

aus der Beſchäftigung des Altertümlers hervorgegangen, wie kontraſtiert die Geſchicklichkeit, Hypotheſen ſich ſelbſt als Feſtſtehendes einzuſchwatzen, mit dem ſcharfen, nüchternen Verſtande und der Fähigkeit warm hingebenden Handelns, wenn dies herausgefordert wird; wobei der ſchöne, große Leib des letztern nichtsdeſtoweniger in der Tracht jener Kleinlichkeit erſcheint. Dieſer Monkbarns iſt ein Meiſterſtück epiſcher Charakteriſtik erſten Ranges, neben dem ſich nur Ochiltree behaupten kann. Der Altertümler verdient auswendig gelernt zu werden. Und dabei keine Spur von Karikatur, überall Züge, die gleichſam zur Übertreibung einladen, überall Lockung dazu; aber Sir Walter gerät nicht mit einem Tritte aus dem Takt.

Meine Gegend enthält Stoff zu ſolchen Charakteren, z. B. in den Neuſtädtern, die um Gewinnſt die Strapazen der weiteſten Fußreiſen nicht ſcheuen, und nun an den Reiz des Herumtreibens gewöhnt, dies um größern Gewinn nicht aufgeben würden; die nun eigentlich eine Art bevorwandeten oder berechtigten Vagabundierens treiben und doch ſich dieſem keineswegs hingeben, ſondern im Vagabundieren Erſparung und Gewinn zu Merkzielen nehmen, die alſo gewiſſermaßen um des Gewinns willen vagabundieren, d. h. um eines Zweckes willen zweckwidrig verfahren. Dieſer bewußte oder unbewußte, von klugen Individuen zeitweilig ſich ſelbſt eingeſtandne, andremale hartnäckig geleugnete Widerſpruch iſt für epiſche Charaktere von außerordentlichem Reize. Dieſe Widerſprüche von Einſicht und Gewohnheit u. ſ. w., ihr Zutagekommen im Bewußtſein des damit behafteten Individuums, hinwiederum das Hinwegräſonnieren derſelben unter den Auſpizien des Wunſches, der des Glaubens Vater, dieſe wunderbarſte Miſchung von wirklicher und gemachter Naivität können ſchon den einfachſten, alltäglichſten Charakter, wenn bloßgelegt, ergötzlich machen. Ehe nun

die Handlung oder Begebenheit die Spannung straffer anzieht, kann der Vorgang teilweise dazu erfunden sein, solchen Charakter erst zu detaillieren. An dem Neustädter sind das Weitausgreifen des Bergsteigers mit gebrochnen Knieen und das Phlegma des Ganges im kleinen Äußerungen jenes Widerspruches. Die Lust am Außerordentlichen, Wunderbaren mit dem Nüchternen des kleinen Geschäftsmannes zusammen, ebenso die Gutmütigkeit des Phlegmas und die Schlauheit; alle idealistischen Agentien der Gegenwart hat er aufgelesen, aber sie sind durch einander gewirrt in einem Geiste, der, was seine Krämerei betrifft, fast mit bösartig-ungemütlichem Scharfsinn auseinander zu halten weiß. Die Tendenz zum Unbegrenzten, der Wandertrieb des Vogels ohne das mindeste künstlerische Interesse; wie der Ziemer aus Norwegen u. s. w. nach Deutschland zieht, unaufhaltsam, um rote Beeren zu fressen. Großer und kleiner Horizont zugleich. Kommt dazu noch die Schwärmerei mit dem Apostelstrieb, so kommt noch ein Nest von neuen Kontrasten dazu. Darf nicht hausieren, thut es doch, um (religiös) zu wirken; muß Ausrede haben.

Aber jede Figur, z. B. ein Landgeistlicher, ist aus den Widersprüchen der verschiednen Lebenskreise, denen er zugleich angehört, auf das interessanteste zu konstruieren. Die humanistische Bildung, die er erhielt, Reminiscenzen des Universitätslebens; zugleich ist er Gelehrter und Bauer und Beamter, zugleich ein Repräsentant Gottes und ein Untergebner des Konsistoriums; er ist der vornehmste Honoratiore und die Respektsperson in seinem Dorfe, und in der Stadt eine fast komische Figur. Die Langeweile bringt ihn zu individuellen Gewohnheiten, das Alleinstehen in seiner Bildungssphäre begünstigt die Hypochondrie, das Alleinreden auf der Kanzel verführt zu einer unnahbaren Empfindlichkeit gegen Widerspruch, der auf seine Lieb-

lingsneigungen, z. B. Taubenjokelei u. ſ. w., übergeht; das Bewußtſein der Wichtigkeit ſeines Berufes fließt auch in diejenigen ſeiner Thätigkeiten, die ſeinem Berufe am fernſten ſtehen, ein. In fortwährendem Kampfe mit dem Eigennutze und der ſelbſtſüchtigen Härte der Bauern nimmt er von dieſen an und haßt ſeine Feinde, die zugleich die ihm von Gott und einem hochlöblichen Konſiſtorium anvertrauten Schafe ſind. Er betrügt in Selbſtverteidigung die Betrüger und umfaßt ihre abſtrakte Ganzheit doch wieder als moraliſche Perſon, als ſeine Gemeinde mit evangeliſcher Liebe. Dabei wird ſein Amt ihm, da kein geſunder Menſch in ſteter Spannung ſein kann, zum Handwerke. Genau bis nahe der Kargheit, was Amtseinkommen betrifft, will er nie Präjudiz geben, ſchützt immer den Nachfolger vor. — — —

Das Herz von Midlothian geleſen, das ich noch nicht kannte. Ich glaube, dieſe Gattung des Romans würde meinen individuellen Neigungen am meiſten entgegenkommen. Es iſt dies der hiſtoriſche Roman, von dem Vorwurfe frei, den man dem eigentlichen hiſtoriſchen Roman macht, daß er Erfundnes und Wahres miſche, was wegen ſeiner äußerlichen Ähnlichkeit mit wirklicher Geſchichtſchreibung hier unangenehmer auffalle als bei dem geſchloßnern, idealern hiſtoriſchen Drama. Und ſelbſt das hiſtoriſche Drama verliert durch Einmiſchung novelliſtiſcher Motive. Das Hiſtoriſche im Roman hat keine Größe.

Wenn man will, kann man auch den Barnaby Rudge hierher zählen. Die ſchöne Tuchhändlerin von Elie Berthet. Die Taube von Dumas.

Hier würde nur eine Situation, würden Geſtalten aus der Geſchichte bloß novelliſtiſch ausgebeutet, würde das Hiſtoriſche bloß den Grund abgeben, auf den man das Sittengemälde trüge. Dieſe Gattung erlaubt ſtärkre Zeichnung größrer Geſtalten, und ſelbſt

die kleinern der Dorfgeſchichte bekommen ein Relief; ſie gewinnen durch ihre Baſis. Selbſt die Dorfgeſchichte gewinnt nur, wenn die Geſtalten an ſtarke, hiſtoriſche Intereſſen angelehnt werden. Der Autor kann mit größrer Souveränität mit ſeinen Geſtalten verfahren; es verliert ſich das Dünne, zu Innerliche, die Phantaſie gewinnt neben dem Gemüte einen größern Raum, der Dichter kann kühner ſein; eine bewegtre Zeit macht intereſſantre Kombinationen berechtigt. Dadurch, daß der Dichter die Lebensanſchauung ſeiner Zeit vertritt neben der der Zeit, der ſeine Geſtalten angehören, wirds ihm leichter, objektiver zu ſein, und es wird ihm möglich, durch den Kontraſt ſeine eigne Zeit treffender zu ſchildern, als wenn er ſeine Geſchichte aus dieſer nimmt. Der Reiz des Neuen und Wunderbaren kommt hinzu. Er kann ſeine Figuren ganz fremd koſtümieren, ihr Denken und Thun u. ſ. w. aufs genauſte individualiſieren, weil er in ſeiner eignen Perſon jede nötige Erklärung geben kann.

Es gälte alſo den Geiſt einer Zeit zu ſchildern oder vielmehr darzuſtellen, nicht nur ihre Sitte, ſondern alles, was als geiſtiges und gemütliches Agens, als Stimmung, Sehnſucht, Streben u. ſ. w. in einer beſtimmten Zeit lag. Er dürfte durchaus nicht unſre Zeit bloß in eine ältre verkleiden, nicht was wir wünſchen, was uns drückt und namentlich nicht unſre Reflexion über die beſtimmte Zeit und ihre Geſtalten in dieſe hinübertragen. Gerade darin liegt ein epiſcher Reiz, daß man jene Geſtalten und ihr Thun, Dichten und Trachten, ihre Sympathie und Antipathie in größrer Unmittelbarkeit nachzuſchaffen ſich müht. So wird die ältre Zeit die Lehrerin der unſern.

Die Zeit der Reformation wäre die geeignetſte wegen der Maſſe, der Mannigfaltigkeit der Agentien und wegen der Stärke der Kontraſte. Das untergehende Rittertum, die wachſende Macht der Städte, Handel,

der Geiſt der neuern Zeit, der in hundert verſchiednen Geſtalten in alle Regionen des Lebens hineintritt, hier klarer über ſich, dort ſich mißverſtehend, die ungeheure Subjektivität, die ſich des Lebens bemächtigt, neue Kirche, neue Staatskunſt, neue Kriegführung u. ſ. w.

Man müßte dazu in einer Gegend leben, wo noch die Tradition jener Zeit lebendig, wo Bauart und ſonſtige Denkmäler der Kunſt und des Lebens noch möglichſt unverändert vorhanden, deren Geſchichte aus jener Zeit auch in Chroniken u. ſ. w. reichlich vorhanden. Eine ſolche wäre die fränkiſche, Nürnberg etwa. Eine Gegend, die noch hauptſächlich der deutſchen Geſchichte gehörte. Der Geiſt des Ganzen müßte der rein menſchliche, ethiſche, der Shakeſpeariſche ſein.

Es gälte die Seele einer vorübergegangnen Zeit in erfundnen Geſtalten zu verkörpern. Das Herz von Midlothian iſt ſo entſtanden.

Ein ſolcher Roman müßte den Charakter des Prinzipiellen tragen, hauptſächlich Sittenſchilderer ſein, an Traditionen anknüpfen und Geſtalten zeichnen, die mehr der mündlichen Tradition als der Geſchichte gehören. Die Lage, Wünſche, Sorgen einer Provinz in bewegter Zeit. Selbſt in Freytags Roman etwas ähnliches. Der Aufſtand in Polen.

Dazu gehörte nun, daß man die Sitten und Sittengeſchichte, dazu den landſchaftlichen Charakter einer Provinz ſtudierte, und dazu, daß man ſich in dieſer Provinz aufhielte. Aber in welcher? Womöglich in einer, die noch eine gewiſſe Geſchloſſenheit und Originalität der Sitten beſäße, dazu noch lebendige Volkstraditionen und einen kräftigen Menſchenſchlag.

Ein Stoff wäre die Demoraliſierung einer Gegend durch kurz hintereinanderfolgende Huldigungseide an verſchiedne Potentaten.

Wenn wir jetzt die Homeriſchen Epen leſen, ſo wirken ſie durchaus als Sittenſchilderungen, ſelbſt die

erzählenden Partien der Bibel. Wenn Hebbel verlangt, das Drama ſolle der Nachwelt geben, wie wir gedacht u. ſ. w., ſo ſcheint er mir die Natur des Dramas verkannt zu haben; das Drama ſoll geben, wie der Menſch denkt und handelt, nicht als Bürger einer gewiſſen Zeit, ſondern eben als Menſch; darum ſoll ſein Stoff nicht Zeitſitte, Denkart einer Zeit, ſondern Leidenſchaft und Natur des Menſchen ſein. Selbſt in der Hiſtorie ſoll es ewig giltige Typen geben, wie z. B. Richard III.

Ein Hauptvorzug der Engländer — Shakeſpeares und W. Scotts — iſt der, daß ihr höchſter Schwung nicht vom Verſtande verlaſſen iſt. So Ochiltree, wie er eine Verſorgung annehmen ſoll. Wie die Luſt an der Unabhängigkeit, Ungebundenheit des Lebens nirgends lyriſch und ſentimental wird, wohl auch rhetoriſch dazu, was wir Deutſche poetiſch nennen; Scotts Bettler vergißt nicht einen Augenblick, was und wie er iſt. Er bleibt der alte Bettler durch das ganze Geſpräch, er denkt ſeine eignen Gedanken und ſpricht ſeine eigne Sprache, die von Charakter und Situation, wie ſie eben beide ſind, und doch werden jene Ideen rege gemacht, weit ſichrer und nachhaltiger, als wenn er, wie Schiller, in jedem ſeiner Stücke pflegt, einen allgemeinen lyriſch-rhetoriſchen Strom quer durch ſein Bild brauſen ließe, der die Charaktere zerſchneidet und aufhebt, wie „Eilende Wolken" u. ſ. w., wo Schillers Gefühle über Marias Lage zerſtörend auf die Geſtalt der Maria hereinſtürzen, die mit aller Beſonderheit der alten Königin in Schiller erſäuft. Das die Weiſe der Idealiſten, daß ſie, wo ihre Perſonen fühlen und handeln ſollten, ihre eignen Gefühle und Reflexionen über deren Lage geben, daß ſie ihren Schaffungsprozeß geben ſtatt des Schaffens.

Der Grund zu Scotts Richtung war im Götz gegeben, das Hervorheben des Pittoresken, der Stim-

mung, Zuſammenſtimmung von Natur, Lokal, Zeit und Vorgang. Eigentlich iſt dies ſchon ein Ingrediens von Shakeſpeare. Goethe wollte den Shakeſpeare deutſch wiederherſtellen; da ſeine epiſch-lyriſche Natur das Original modifizierte, entſtand der Götz, in welchem die äußre Form noch dem Drama ähnelt. Scott brauchte nichts, als der gefundnen Materie die ihr weſentliche Form zu geben. Dazu waren ſchon Fielding und Smollet Vorarbeiter geweſen; ihre Geſchichten ſind ſchon auf geſchichtlichen Grund aufgezogen, im Tom Jones iſt der Einfall des Prätendenten, im Roderik Random die Expedition nach Carthagena — das iſt aber ſchon im Don Quixote, dem Vater des Romans — aber noch nicht nach Möglichkeit ausgebeutet. Am nächſten kommt der Weiſe Scotts Smollet; denn hier ſind wirklich die Schickſale Randoms mit der Expedition in nahen Zuſammenhang gebracht.

Beim epiſchen Charakter ſind zwei Hauptzuſtände zu merken; der große Affekt des Handelns zerſtiebt all die kleinlichen Anhängſel von habituellen Zügen, aus Stand, Beſchäftigung u. ſ. w. mechaniſch angeſchwemmt, gleichſam die Flötzen des Menſchengebirges, und die ideale ganze Menſchennatur, der menſchliche Kern macht ſich geltend. In demſelben Maße als der gewöhnliche, der Alltagszuſtand wiederum überhand nimmt, kehren jene Anhängſel wieder, machen ſich die habituellen Züge aus Beſchäftigung, engem Horizont u. ſ. w. wieder geltend, treten wieder die kleinen Bedenken ein; kurz wird der endliche Maßſtab wieder angewandt, der dem unendlichen Platz gemacht, und mißt, was nach dem unendlichen zugeſchnitten, an ſeiner Kleinlichkeit und erſchrickt über oder bereut ſelbſt das Große, Tüchtige, Hohe, was der Menſch ſelbſt gethan, oder erſtaunt wenigſtens, und ſein eigentliches

Weſen, ſeine eigne nackte Geſtalt iſt dem an ſein Handwerksgewand mit allem kleinlichen Zubehör Gewöhnten ein fremdes und in ſeiner Fremdheit beängſtigendes.

Jene urſprüngliche Natur des Menſchen iſt aber eben im Drama, wenigſtens der Tragödie der gewöhnliche Zuſtand, in welchem wir den tragiſchen Helden ſehen. Das Handeln geht aus dem Inſtinkt hervor, das Urteil aus der Reflexion. Darum werden die Reſultate beider ſelten zuſammenfallen; und doch muß jedes in ſeiner Integrität bleiben; die Reflexion darf ſich nicht in das Handeln und der Inſtinkt nicht in die Betrachtung miſchen, ſonſt wird beides, die handelnde und die betrachtende Kraft, paralyſiert. Die Reflexion zerlegt, der Inſtinkt faßt zuſammen. Alle Fälle des Lebens ſind konkrete.

Der Roman muß nun erſt das Reich der Alltäglichkeit in ſeiner Unbeſtrittenheit zeigen und uns darin heimiſch machen; dann treten bewegte Verhältniſſe auf, und wir ſehen ſie ſich bilden; die hiſtoriſchen Agentien durchfluten das Stillleben, und nun beginnt der epiſche Kampf, der überall den Menſchen frei macht von der Beſchränktheit des Alltags. Der Alltag wehrt ſich und macht der Bewegung jeden Zoll ſtreitig; bis ſich die Bewegung zur Ruhe begiebt und der Alltag ſein unbeſtritten Reich wieder antritt. Es verſteht ſich nun von ſelbſt, daß der Alltag an ſich unſre Sympathie gewinnen muß, die ſich dann in der Bewegung ſteigert und aus dem Affekte wiederum in die ſüße Befriedigung der Ruhe zurückgeht.

Dies Reich der Alltäglichkeit, das vor, neben und nach der Bewegung ſich geltend macht, das Stillleben, das ſich gegen die Bewegung zu behaupten und ſoviel von ſich zu retten und zu erhalten ſucht, als möglich, haben wir in der Dorfgeſchichte ganz prächtig. Aber ſie ſchildert mehr das Verwittern der lange ſo feſten Konventionen, was einen elegiſchen Eindruck macht,

einen mehr lyrischen. Bei W. Scott gehen sie nicht vor unsern Augen unter; er zeigt uns eben die Festigkeit, die sie hatten, er zeigt sie lebendig, sich ihrer Haut wehrend! oder sie sind vielmehr Motive, Kostüm und Staffage, nicht die handelnden Helden selbst. Er giebt uns in ihnen ein Bild aus dem kräftigen Leben eines Helden; er zeigt uns nicht dessen Siechtum und Tod an Altersschwäche. Die handelnden Helden seiner Romane sind die sittlichen Mächte, die Menschen selbst und ihre Leidenschaften und Schicksale, die er nach sittlicher Gewissenhaftigkeit ordnet. Es geht keine Gestalt an den Sitten, an der Zeit zu Grunde, nur an ihrer eignen Schuld. Sie haben eine Willkür und ein Gewissen, sind Menschen, nicht Repräsentanten von Ideen. Mit einem Worte, die Sitten sind nur als charakteristische Merkmale und als Erklärung benutzt, ebenso wie die Eigenheiten der lokalen Szene. Es ist jede Person gut oder schlecht in ihrem menschlichen Kerne, nicht als Vertreter einer Zeit oder Partei; sie selbst sind, nicht die Zeit, gut oder böse in ihnen. Die äußern Konventionen dienen bloß zur Situation; sie dringen nicht in den Kern der Charaktere, oder besser gesagt, nicht diese Konventionen sind es, die in den Menschen, aus ihnen heraus handeln. Das macht diese Gestalten jeder Zeit verständlich. Und auch auf W. Scotts Gestalten paßt Goethes schönes Wort: Die Shakespeariſchen Helden sind eben Menschen, volle, ganze Menschen, und solchen Menschen paßt denn auch das römische Kostüm.

Die Spannung in der Erzählung und im Drama

Die Erzählung (groß oder klein) muß interessant sein. Was ist das? Zu allererst: sie muß so sein, daß wir wünschen, sie wäre wahr; sie muß spannen, d. h. das Gemütsvermögen so anregen, daß leidenschaftliche Begierden an den Verlauf der Erzählung sich heften. Sie muß befriedigen, d. h. diese leiden-

ſchaftlichen Begierden müſſen in einen harmoniſchen Zuſtand der aufnehmenden Kräfte am Ende ſich auflöſen; in ein erhöhtes Lebensgefühl, einen erhöhten Zuſtand aller Vermögen, der aber nichts leidenſchaftliches mehr hat, in ein Gleichgewicht der geſamten Kräfte. Wir bekommen zwei ſubjektive Bedingungen: Spannung und Befriedigung, denen als objektive gegenüberſtehen: Verwicklung und Löſung.

Dieſe ſind den beiden Gattungen zugehörig, die mit Geſtalten und Bewegung zu thun haben, der dramatiſchen und der erzählenden.

Die erzählende hat ein weitres Feld, denn ſie kann ſich auch der innern Struktur des Dramas bedienen, wenn auch nicht ſeiner äußern Form; dem Drama aber iſt, auch in der Kompoſition, vieles verſagt, was die Erzählung thun kann.

Im Drama iſt die Spannung an die Handlung, im Epos an die Begebenheit geknüpft. Jene iſt intenſiver, beſtimmter umgrenzt, am beſten eine Spannung unſers Mitleids durch unſre Furcht; dieſe iſt abſtrakter, weiter, mehr eine allgemeine Aufregung der Phantaſie. Dort darf kein Geheimnis ſein; hier blickt Geheimnis, Rätſel überall aus dem und in den Vorgang.

Die Spannung iſt von zweierlei Art; denn wir unterſcheiden die Spannung aus Teilnahme und die Spannung aus Neugier; die Teilnahme ſowohl als die Neugier kann einen leidenſchaftlichen Charakter erlangen. Der Roman erregt beide nebeneinander.

Die Spannung aus Teilnahme iſt die wertvollere. Sie erregt oder kann erregen die Leidenſchaften der ſympathetiſchen Art. Dann beruht ſie beſonders auf der richtigen, d. i. zweckmäßigen Kontraſtierung der Elemente, aus denen die ſympathetiſche Leidenſchaft gemiſcht iſt. Dieſe beſteht darin, daß der unangenehme Beſtandteil den angenehmen nicht überwiegt; denn ſonſt hört die Beſchäftigung mit der Dichtung auf,

ein Vergnügen zu ſein, und wird eine Qual. Beſonders aber darf dieſes verkehrte Verhältnis nicht bis in die Löſung hinein und dieſe überdauern.

Dieſe Spannung aus Teilnahme kann beiden Gattungen der Poeſie angehören. Aber der dramatiſchen ſteht nicht die ganze Breite der Mittel zu Gebote, ſelbſt der eigentlich dramatiſchen und ſchauſpieleriſchen, die die Erzählung anwenden kann.

Die Erzählung kann die fremdartigſten Mittel anwenden, d. h. Mittel, die nicht in einer Situation und der Beſchaffenheit der um dieſelbe gruppierten Charaktere als mit beidem gegebne liegen. Der dramatiſchen Poeſie Weſen iſt Entwicklung; innrer pſychologiſcher Zuſammenhang. Sie kann das Zufallartige nicht gebrauchen, d. i. Motive, die außerhalb dieſes Zuſammenhanges liegen, auf ihn einwirken; ſie muß alles von dem Gegebnen aus motivieren, ſich aus ſich ſelbſt erklären. Alles Thun darin muß alſo aus einer Abſicht mittelbar oder unmittelbar hervorgehen oder aus der Modifikation einer Abſicht durch eine gegenſätzliche Abſicht. Sie muß alſo, was man Begebenheit nennt, in Handlung verwandeln, und wir müſſen die Triebfeder und ihr Produkt, die Handlung, durchſchauend mit erleben. Die Erzählung bedarf deſſen nicht; in ihr kann das ſcheinbar innerlich Unzuſammenhängende als Wunderbares ſogar einen großen Reiz gewinnen.

Was ſie aber eben ſo nötig hat als das Drama, iſt, daß ſie eine Teilnahme für die Geſtalten erwecke. Im Drama iſt der Kampf dieſer Geſtalten mit der moraliſchen Welt, d. i. mit der bewußten, im Epos aber dehnt er ſich auch auf die natürliche aus. Bloße Naturwirkungen haben in der Erzählung ein Recht. Dort kämpft Abſicht mit Abſicht und ihren bewußten Wirkungen, hier auch mit bloßen abſichtsloſen, zufälligen Naturwirkungen. Dort kämpft der Menſch

nur mit ſich und andern Menſchen, hier auch mit der Natur. Der Menſch kann hier alſo auch als bloße Natur auftreten, als abſichtsloſe, unbewußte Naturkraft. Dort, beſonders in der Tragödie, iſt der eigentliche Schauplatz das Gewiſſen, das Innre des Menſchen, hier die ganze äußre und innre Welt. Dort darf bloß das Weſentliche, das ſich immer gleich bleibt in der menſchlichen Natur, hier kann die ganze Breite der Erſcheinungen ausgebeutet werden. Dort darf die Zeit nur ideal, als Stetigkeit des Aufeinander geſetzt ſein; hier kann ſie als handelnde Perſon mit auftreten. Ähnlich iſts mit dem Raume. Das Drama kann nicht vor- und zurückgehen in der Zeit. Die Erzählung kann, was an verſchiednen Orten zu derſelben Zeit geſchah, nacheinander darſtellen, das nachher Geſchehne früher, als das vorher Geſchehne, und umgekehrt.

Zum Teil iſt dieſe Verſchiedenheit im Geiſte beider Gattungen, zum Teil nur in ihren äußerlichen Bedingungen gegründet. Das Geſetz der Erzählung iſt die Phantaſie in der Geſtalt der Erinnerung; als ſolche kann ſie vor und zurück und über die ganze Erde hin ſchreiten. In dieſer Hinſicht iſt das Drama realiſtiſcher in Hinſicht auf Raum und Zeit.

Darauf gründet ſich, daß die Erzählung auch der Spannung der Neugier ſich bedienen darf. Sie führt uns in gewiſſe Zeiten, die Mächte, mit denen der Menſch ſtreitet, können die bis zum Wunderlichen individuellſten Sitten, Bräuche, Einrichtungen, Meinungen, Strömungen der betreffenden und der handelnden Kräfte ſein, denn es iſt ein Unterſchied, wenn ich ſage — wie die Erzählung es thut: „ſo war es einſt“; oder wenn ich ſage — wie es das Drama nicht anders kann: „ſo iſt es.“ Ein andres: „ihr müßt euch denken,“ und ein andres: „ihr ſeht geſchehen.“

Der Gang der Erzählung muß entweder analytiſch oder ſynthetiſch ſein. D. h. eine Geſchichte liegt ent-

weder ihren Hauptbedingungen nach vor dem Anfang der Erzählung oder so, daß in dieser selbst nur eigentlich die Lösung vorgeht, oder wir sehen aus Gegebnem erst die Verwicklung entstehen und dann sich lösen.

Beide Arten können sich in einer dritten vereinigen. Sodaß die Erzählung wie eine der erstbezeichneten Art beginnt und nachdem hierdurch eine Spannung bewirkt ist, wie in der zweiten Gattung von vorn angefangen wird.

Als Mittel zur Spannung stellen sich mannigfaltige dar. Bloße Verschiebung der Kapitel bewirkt eine recht intrigante Situation, die uns nach zwei Seiten spannt.

„Wie muß das gekommen sein?" und: „Wie wird das werden?" Jede Erzählung nach vorn giebt eine Erwartung nach hinten. — Es werden Erwartungen erregt.

Wir werden gewonnen, etwas leidenschaftlich zu begehren, d. h. ein Werden; dieses Begehren wird immer leidenschaftlicher durch Hindernisse. Es werden Dinge verschwiegen, die der Geschichte später plötzlich eine andre Wendung geben können. Dies sind negative Hindernisse. Entweder ist das Verhältnis der Personen zu einander ein andres, als sie selbst glauben, oder ein andres, als der Leser glaubt. Die sich für Feinde halten, sind Vater und Sohn, Bruder und Bruder u. s. w. Oder es herrscht ein Mißverständnis. Es fehlt oft nur an einem ausgesprochenen Worte. Also Erkennung oder auch Verständigung, die durch allerlei Umstände verhindert werden. Oder es hält einer seinen Feind für einen Freund.

Wir sehen also etwas herannahen, was wir leidenschaftlich verabscheuen; wir sehen etwas verhindert, was wir leidenschaftlich begehren. (Es sei als schon geschehen oder als noch zukünftig.) Dazu trägt die Teilnahme an der Person viel bei. Diese beiden Be-

gehren wachſen durch den Kontraſt, indem wir vorübergehend die Erwartung hatten, das Verabſcheute werde abgewendet, das Erſehnte werde zuſtande kommen. Noch leidenſchaftlicher wird die Spannung, wenn dieſe retardierenden oder beſchleunigenden Momente einen ſteigenden Klimax bilden. Am leidenſchaftlichſten durch einen Trugſchluß (Muſik). Wenn das Gefürchtete eingetroffen, das Gehoffte für immer vereitelt ſcheint.

Die Zahl der einzelnen Spannungen iſt eine ſehr große. Man hält den Helden für einen andern, oft für ſeinen Gegner, beſonders einen, der Chancen vor ihm voraus hat, als Rang, Macht, Reichtum, Ruhm u. ſ. w. Unter ſeinem wahren Namen wird er geſchildert, unter dem falſchen aber dargeſtellt. — Hat der Dichter dieſen beiden Geſtalten unſre Teilnahme gewonnen, ſo wächſt dieſe noch durch das Zuſammenfallen derſelben in eine. Oder dies Zuſammenfallen iſt am Ende und wird zu einer freudigen Überraſchung, zu einer Enttäuſchung der freudigſten Art.

Die Spannung am Anfange einer Geſchichte. Überhaupt beſteht die Spannung der Neugierde darin, daß uns ſoviel geſagt wird, daß wir gern alles wüßten, und dieſes uns ganz allmählich zugemeſſen wird. Und wenn wir das Ganze von dem wiſſen, was uns zuerſt ſtückweiſe gezeigt wurde, wird gewöhnlich neben dieſem alten ein neues Rätſel angeknüpft. Die Spannung im Anfange beſteht darin, daß uns irgend ein Thun gezeigt wird, ohne daß wir weder die Gründe davon wüßten, noch was aus dem Thun entſtehen ſoll, den Zweck. Dabei werden wir mit Figuren bekannt. Und ſelbſt worin das Thun eigentlich beſteht, erfahren wir erſt allmählich. Ganz auf die Natur des Menſchen gegründet. Sehen wir Bewegungen eines Menſchen, die wir nicht ſogleich zu deuten wiſſen, ſo treten wir ihm näher und ſehen ihm zu, bis wir wiſſen, was er macht. Durch und bei dem Thun wird der Menſch

ſelbſt uns intereſſant. Je auffallender und rätſelhafter Thun und Menſch, deſto mehr ſind wir geſpannt, zu wiſſen, was er macht, wer er iſt, was er damit will. Dann, wenn wir dies wiſſen, ob es ihm gelingen wird. Wir erfahren dabei, auf welche andre Perſonen dieſes Handeln geht, und je nachdem dieſe oder jener uns ſtärker intereſſieren, parteien wir uns für jenen oder dieſe. (Überall noch hängt mir hier das Dramatiſche an. Die Leidenſchaftlichkeit der Spannung und Sympathie iſt eben das Dramatiſche und paßt nicht zur epiſchen Form).

Wiſſen wir einmal die Abſichten, ſo entſteht die Spannung auf den Ausgang, die immer leidenſchaftlicher werden kann. Wir wünſchen etwas und fürchten etwas. Es iſt klar, daß dieſe Spannung deſto intenſiver, d. h. ſpeziell dramatiſcher werden wird, je weniger Objekte unſre Erwartung hat, alſo je nachdem kann es im Intereſſe des Erzählers liegen, mehr oder weniger Objekte der Erwartung hinzuſtellen.

Nur iſt die richtige Proportion zu berückſichtigen, daß der Hauptſtamm die leidenſchaftlichſte Spannung habe, die andern Stämme dann nach ihrer Wichtigkeit graduiert, und ſchließlich, daß die Spannungen nach dem Ende zu Klimaxe bilden.

Entweder, oder! muß die Formel ſein. Und dieſes Entweder der ſtraffe Gegenſatz des Oder. Dies gilt vom Drama, das Gegenteil davon eben iſt das Epiſche.

Daraus können mannigfaltige Kombinationen und Komplikationen entſtehen. Im Anfang können uns mehrere Thun gezeigt werden, derſelben oder verſchiedner Menſchen. Es drängt uns dann die Beziehung zu wiſſen, in welcher dieſe und ihr Thun zuſammen ſtehen.

Nun kann ein Widerſpruch entſtehen zwiſchen der Teilnahme unſers Verſtandes und unſers Herzens.

Unſer Verſtand kann z. B. wünſchen, eine künſtliche, geſchickte Intrigue möge gelingen, während unſer Herz dies fürchtet. —

Es iſt alſo dreierlei zu merken.

Die Spannung des Anfangs. Wer iſt das? Was macht er? Was will er? Warum? — Die Spannung auf den Ausgang. Wirds ihm glücken? Wünſchen wir, daß es ihm glücke, oder das Gegenteil. Dies iſt ſpeziell dramatiſch. Epiſch heißt die Frage: Wird es ihm werden? Denn er darf es eben nicht ſelber machen. Mittelbarkeit, Begebenheitlichkeit iſt der Charakter des Epos dem Drama gegenüber.

Was geſchieht? Was beſteht? Wen betrifft es? Wie iſt er? ſodaß wir ſein Glück wünſchen oder nicht? Wird, was ſich begiebt, zu ſeinem Glücke ausſchlagen? Das ſind jene Fragen ins ſpeziell Epiſche überſetzt.

Der dramatiſche Held will etwas machen. Iſt es recht? und handelt er ſo, daß ſein Machwerk geraten wird? Wünſchen wir, daß es gerate oder nicht — in Bezug auf unſre Sympathie, dort auf unſer ethiſches Gefühl.

Dagegen der epiſche Held iſt ein Lotterieſpieler; er hat ein Los; wie hat er es erhalten? wird das Los gewinnen oder nicht? gönnen wir ihm das eine oder das andre? Wird es ein andrer gewinnen, dem wir es weniger gönnen, und dergleichen mehr.

Das unterhaltende Moment muß das Spannende im Epos überwiegen; der Accent darf nicht auf dem Handeln, ſondern muß auf dem Begebenheitlichen liegen. Und ſind innre Entwicklungen vorhanden, ſo iſt die Spannungsformel nicht: Was macht er aus ſich (mit Abſicht), ſondern: Was wird aus ihm? Im Drama will der Held ſich die Welt unterwerfen und erreicht es oder nicht, er ſiegt oder geht zu Grunde;

im Romane macht die Welt etwas oder nichts aus dem Helden. Nicht: was macht er aus ſich? ſondern: was wird aus ihm? was macht die Welt aus ihm?

Dort iſt der Held Macher und Produkt; hier nur Produkt. Wie Pip bei Boz Gentleman wird, das iſt echt epiſch; er wünſcht zwar leidenſchaftlich, einer zu werden; er macht aber nicht den Initiator; die Begebenheit tritt für ihn ein; er thut nicht den Schritt trotz der Welt, ſondern weil ihm die Welt den Weg bahnt und dieſen gehen heißt. —

Im Epos herrſcht die Notwendigkeit, und nicht die, welche im Menſchen ſelbſt als Leidenſchaft, als Naturbedingung ſeiner Exiſtenz liegt; dieſe iſt dramatiſch; ſondern die äußre, die Fügung der Umſtände; nicht die, welche mit der Freiheit, d. i. dem Willen des Menſchen identiſch iſt, ſondern die der äußern Welt, der Umſtände. Dort wählt Brutus die Freiheit, hier kann der Sträfling ſein Elend nicht mehr tragen.

Die Retardationen, die Hinderniſſe, die das Eintreten des Ausgangs verzögern, bald unſre Hoffnuug, bald unſre Furcht ins Übergewicht ſetzend.

Erſt wird unſre Neugier geſpannt; indem dieſe befriedigt wird, nehmen wir Partei, wird unſre Teilnahme für oder wider die Perſonen erregt. Dazu tragen die Gründe ihres Handelns und ihre Zwecke bei. Sowie wir dieſe wiſſen, entſteht die Spannung, wird der Zweck erreicht werden oder nicht? Wir fürchten oder hoffen. Von da an wächſt unſre Furcht und Hoffnung durch die Teilnahme mit den Perſonen, die ihr Objekt und wiederum wächſt dieſe Teilnahme durch dieſe Furcht oder Hoffnung, die ſie uns immer neu erregen, und durch die Schönheit oder Kraft, die ſie in den Situationen zeigen können; durch ihr Handeln und ihr Leiden.

Nichts ist daher gefährlicher, als das Gleichgiltige, sofern es nicht als retardierendes Mittel gebraucht wird.

Motive sind: Intrigue, Mißverständnis, Verkennung, Nichtkennen. Diese drei letzten können zwischen den Personen statt haben, und der Leser kann den Zusammenhang wissen; er kann aber selbst mit darin begriffen sein. Dann folgt: Überraschung.

Diese sind äußre Motive. Innre sind: Leidenschaft, Affekt. Meist kreuzen sich innre und äußre Motive. Entgegenzusetzen sind: äußre und innre (psychologische) Entwicklung.

Am besten thut man, man ordnet erst alle Motive, die wirken, den ganzen objektiven Zusammenhang nach Zeit und Kausalnexus. Also die ganze Begebenheit in ihrer objektiven Folge. Dann arrangiert man nach den Gesetzen der Spannungserweckung und Steigerung. Man verschweigt einzelne Glieder oder verstellt sie. Nimmt etwas Spätres voraus und läßt das Vorhergegangne erklärend folgen, und zwar so, daß der Erzähler selbst oder Personen der Erzählung es entweder auf einmal oder allmählich in den Fortgang des Ganzen verschlungen bringen.

Nur darf uns nichts verschwiegen bleiben, wo, was geschieht, nur, wenn wir jenes wissen, gehörig wirken kann.

Am meisten wird man gefesselt durch Intrigue, aber bei dieser Art der Spannung ist mehr der Verstand; je sinnreicher Mine und Gegenmine, je schwerer der Gegenpartei nächster Zug zu erraten, je unvermuteter, je mehr wider alle Wahrscheinlichkeitsberechnung, alle vorhergegangne Kombination der letzte Zug des Gegners ausfiel.

Es liegt auf der Hand, daß, wo unsre Sympathie durch die draſtische Natur der Begebenheit stark genug angeregt wird, die Behelfe der künstlichen Spannung

unnötig sind, ja sogar störend werden können. Wenn das Herz beschäftigt werden soll, ists gut, wenn dem Verstande nicht viel zugemutet wird.

* Der Hauptstamm in der Romankomposition *

Ein Romanstamm muß in seinen Begebenheiten und Hauptfiguren völlig Mittelschlag des Lebens sein, die andern Stämme, die schon kühner emanzipiert sein können in Charakteren und Begebenheiten, erscheinen episodischer, nebensächlicher. Diese beiden Sätze gelten von einem Erzählungsstamme, nun können aber zwei und mehr solcher Stämme, jeder aus einem besondern Boden aufwachsen und dann ihre Zweige zu Einem verschränken, oder sie können aus einem und demselben Boden entstehen; sie können, nachdem sie ein Stamm waren, sich als dessen Zweige bald trennen bald verschränken und zuletzt wieder sozusagen zu dem einem Stamm zurückkehren. Bei Scott ist der Nebenstamm gewöhnlich die Liebesgeschichte, einmal aber auch die Darstellung des Treibens eines Junggesellen (Oldbuck) mit seinem Freunde, Hausgenossen, Gästen und Amtsunterthanen.

Es gilt also im Roman eine oder mehrere spannende und gefallende Begebenheiten zu erfinden und zu verknüpfen; bei Erfindung und Verknüpfung muß daran gedacht sein, daß Kontrast und Einstimmung eine die andre hebe. Die Verknüpfung geschieht hauptsächlich dadurch, daß ein Glied der einen Erfindung zum Motiv eines Gliedes der andern gemacht wird und beide vielleicht gegenseitig einander möglich und wahrscheinlich machen, und dadurch, daß diese verschiednen Geschichtsstämme mehr oder weniger Personen gemein haben. Ist nun Erfindung und Verknüpfung in den Hauptlinien interessant und gefallend entworfen, dann werden die Gestalten emanzipiert und ihre Verhältnisse

unter und zu einander, dieſe und die nötigen Expoſitionen geben nun das Detail, deſſen Arrangement keine Abſicht des Autors verraten darf. Dieſe bilden — Perſonen und ihre Verhältniſſe — das beharrende Element, welches dem ſich verändernden als Gegengewicht geſetzt werden muß. Denn zu der Haltung, die allem Kunſtwerke notwendig, gehören dieſe beiden Faktoren, die man nun, wie vorhin, oder auch Revolution und Reaktion, Acceleration und Retardation oder wie ſonſt nennen mag, die auch im Kunſtwerke des Schöpfers als die zwei großen Urkräfte wirken, Anziehung, Abſtoßung, Widerſtand u. ſ. w. Wie in der Tragödie das Vorwärtsdrängen — durch welches der Held ſein Schickſal weckt und deſſen Schritte ſelbſt beſchleunigt, das Hineinrennen ins Verderben —, ſo iſt im Epos das Retardierende im Übergewicht; und dies liegt in Sitte, Charakter — hauptſächlich von Seite der Gewohnheit, des Angelebten, überhaupt in Verhältniſſen, die eine Feſtigkeit gewonnen, die ſo lieb oder Natur geworden, oder, da ſie ſchon Natur ſind — Anhänglichkeit an Ort, Perſonen, Berufe u. ſ. w. — daß ihre Träger ſich nicht von ihnen trennen können oder wollen, ſodaß die bewegende Kraft Zoll für Zoll erobern muß oder ſie verwittern. Auf dieſer Seite ruht nun das Hauptgewicht im Roman, da ſind Lebensgeleiſe, die nun ein Einbrechendes aus ihrer Lage rücken will; da ſind Hütten, welche ſich gegen den Sturm behaupten, der den Palaſt beſchädigt. Das Wehren des Hergebrachten, des Beſtehenden. Dieſes Hergebrachte, Beſtehende, das den Sturm überdauert, muß unſre Sympathie gewinnen, und damit dies geſchehe, uns ſo traulich nahe gebracht werden, daß wir ſelbſt uns in ihm heimiſch fühlen. Die Stürme werden oft in die Vergangenheit gelegt, alſo doppelt als vergangen dargeſtellt, während das Anslichtbringen des Geſchehnen, das ſich zu jenem verhält, wie Gegenwart zur Ver-

gangenheit, ſozuſagen die einfache Vergangenheit einnimmt und das Erzählen allein Gegenwart iſt.

Ein Beiſpiel ſolchen Emanzipierens der Glieder der Erfindung ſiehe im Altertümler. Die alte Elsbeth war in der Vergangenheit eine Helferin des Betruges, iſt nun in der nächſten Vergangenheit die Entdeckerin oder Angeberin und Erklärerin desſelben. Wie iſt es aber Walter Scott gelungen, dieſe bloße Hilfslinie zum Bilde für ſich zu machen! Welche Geſtalt! Wie intereſſiert ſie ſchon an ſich, ehe man noch daran denkt, ſie werde auch in das innerſte Triebrad der Geſchichte eingreifen, und wie echt ſhakeſpeariſch iſt, daß man über der Bedeutung der Erſcheinung vergißt, daß ſie ein bloßes Mittel iſt, daß die Art, wie ſie das exponiert, wegen deſſen Expoſition die Geſtalt allein vorhanden iſt, uns ebenſoſehr künſtleriſch intereſſiert, als der Gegenſtand der Expoſition ſelbſt. Und dieſer Altertümler ſelbſt; was iſt er mehr, als ein bloßes Hilfsrad im Mechanismus des Ganzen, und welch ſelbſtändiges Intereſſe erwirbt er ſich in unſerm Gemüte! Wie man von Shakeſpeare meint, die Handlung ſei in ſeinen Tragödien die Nebenſache, die handelnden Menſchen in ihrer Beſonderheit die Hauptſache, ſo iſt es bei Scott, die Exiſtenzen ſcheinen die Hauptſache, und das drehende Rad der Begebenheit diene nur, die Exiſtenzen als ſolche in ein natürlich anziehendes Spiel zu ſetzen, nicht dieſe deshalb vorhanden, das Rad drehen zu helfen. Die Sache iſt, daß der Autor das intereſſant macht, was des Intereſſes bedarf, und das ohnehin Intereſſierende ohne weitre Nachhilfe ſeiner eignen Kraft überläßt. Die großen Engländer (in der Poeſie) gehen darin mit Tizian Hand in Hand. Aber wie iſt es beim Homer? Iſt es bei dem alten Epiker anders? anders in der Nibelungenſage? bei den italieniſchen Epikern? bei Cervantes? Gewiß nicht anders als bei Shakeſpeare und Scott. Die Geſtalten

ſind immer die Hauptſache. Und wirklich, eine Begebenheit, ſo wunderbar ſie ſei, wird uns nicht ſo auf die Dauer beſchäftigen, als Menſchen, die wir im Umgange lieb gewonnen. Die Wahrheit dieſer Menſchen gewinnt uns für das Wunderbare; ſind uns die Menſchen lieb, wird uns das Wunderbare, was ſie betrifft, deſto gläubiger finden. Ein ſchönes Alltagsleben, in das wir uns eingewöhnen, wird uns durch den Kontraſt mit dem Wunderbaren, welches es doch zugleich uns vermittelt, noch lieber. Daher liege das Wunder mehr in der Vergangenheit, und die natürlichen Folgen desſelben werden uns detailliert. Das Wunder verliert ſeinen Reiz durch das Detaillieren, oder was noch ſchlimmer, unſer Verſtand will nicht darauf eingehen, und wir glauben es nicht. Der Vorgang im Romane muß dem Verſtande völlig einleuchten und beſtändig unſre Überzeugung beſitzen. Daher beſchäftigt er ſich bei Walter Scott ſtets mehr mit Perſonen, die man Nebenperſonen nennen möchte, mit Perſonen, in deren Sein und Thun, weil es ein mittlerer Durchſchnitt des allgemein Menſchlichen iſt, wir uns ohne alle Anſtrengung verſetzen können. So im Altertümler mit dieſem, mit Edie, Hektor, Lovel u. ſ. w. Wie meiſterhaft iſt nun das Wunder eingeführt, d. h. die Geſchichte Evelinens. Erſt wird unſer Gemüt erregt durch den Leichenzug, die Faſſung der Elsbeth in der Hütte, Steenies Begräbnis, die Phantaſie in Bewegung geſetzt durch das wunderliche Benehmen der alten Elsbeth dabei; und nun kommt Lord Glenallan und die Beichte der Alten, in welcher das Wunderbare des Inhalts durch das Wunderbare der Behandlung der Expoſition desſelben balanciert und uns nahe gerückt, und der Verſtand, ſoweit es zweckmäßig, verdunkelt wird. Wäre die Geſchichte Evelinens als Vorgang, d. h. unmittelbar vom Autor, nicht volksballadenartig durch die geſpenſtige alte Frau erzählt, es würde ſchwer halten,

das Detail derſelben dem Verſtande annehmlich zu erhalten, und die ſpezifiſche Wirkung des Wunderbaren, in welchem der Hauptzauber der Poeſie des Romans liegt, würde ſich verflüchtigen, entweder ohne Wirkung bleiben oder die unrechte Wirkung thun. So, wie es iſt, erſcheint auch das Schreckliche künſtleriſch gedämpft.

Daraus zu lernen: Man erfinde eine wunderbare Begebenheit mit großen Leidenſchaften, ſchrecklich und gewaltig, deren Folgen und Wirkungen aber dem mittlern Durchſchnitt des Menſchlichen angehören. Jene wird nun wie ein Rätſel in eine ganz natürliche Welt hineinragen. Der Vorgang ſelbſt nun detailliert bloß die Löſung jenes Rätſels zur Zufriedenſtellung des Verſtandes und Gemütes. Er trägt ſich unter Menſchen des mittlern Durchſchnitts zu, die uns zunächſt um ihrer ſelbſt willen intereſſieren müſſen; ein Lebensbild voll Überzeugung; zuweilen wirft das Rätſel ſeinen ſeltſamen Schein, die Phantaſie anregend, in den Vorgang, aber nicht eher, als bis wir für den mehr oder weniger Alltag des Vorganges gewonnen ſind. Wohl zu bedenken aber, daß unſre Phantaſie jederzeit ſchon erregt, und der nüchterne Verſtand zweckmäßig verdunkelt ſei. —

Deshalb erſcheinen Shakeſpeares und Scotts Kunſtwerke wie unabhängige Naturprodukte. Alles darin ſcheint um ſeiner ſelbſt willen vorhanden; alle Abſicht iſt ſo verborgen, daß gar keine darin zu ſein ſcheint.

Dramatiſche Motive im Roman

Die Romanſpannung iſt weit abſtrakter als die des Dramas. Es können mehrere Dramen in einem Roman ſtecken, dann verlieren ſie aber — und müſſen es, um epiſch zu werden — die Unmittelbarkeit und Stärke des Konfliktes und damit die größre oder ge-

ringre durchſchneidende Beſonderheit der Spannung. Denn das Epos geht nicht auf die als Fortſetzung jeder Handlung dargeſtellten Folgen einer Handlung, ſondern auf eine Begebenheit und deren relatives Ende. Was Schiller und Goethe Retardation nannten, iſt nichts anders, als die begebenheitliche Natur des Epiſchen, die überall die Unmittelbarkeit der Folge aufhebt; eigentlich aber iſt es ein Irrtum, der daher kam, daß ſie ſich das Epos als ein Drama mit Retardationen vorſtellten, d. h. als eine unmittelbare Folge, welche mechaniſch durch „retardierende Momente“ unterbrochen werden müßte. Hätten ſie das Epos als Begebenheit gefaßt, wie es iſt, ſo hätten ſie kein mechaniſches Mittel nötig finden müſſen und können. In der Begebenheit iſt das „Retardierende“ ſchon organiſch vorhanden, d. h. die Begebenheit, die Naturwirkungen drängen nicht ſo unmittelbar auf die Leidenſchaft, weil Intenſität der Spannung, und daher des Vorgangs ſelbſt, ſondern vielmehr auf die Extenſion der Spannung und damit des Vorgangs. Jenes mechaniſche Retardieren gehört richtig verſtanden in das Drama, um die Spannung nicht ſo leidenſchaftlich werden zu laſſen, daß Gehalt, Poeſie, klare Durchbildung durch den Kontraſt langweilig, alſo ſtörend und hors d'œuvre werden können. Die Alten haben ſolch mechaniſches Retardiermittel in dem Chore — nicht jedoch, als meinte ich, das ſei der ganze Zweck des Chores.

Schönheiten des Details im Roman

Viele charakteriſtiſche Schönheiten liegen bei Walter Scott wie bei Shakeſpeare bloß im Detail. So die, wo der Prediger Holdenough, nachdem er dem Oberſten Everard die Erſcheinung des Jugendfreundes und deſſen Tod, an dem ſein eigner Eifer Miturſache war, erzählt, dann als er gedroht, den Pöbel gegen Heinrich Lee im Jägerhauſe zu Woodſtock zu hetzen, da ihn

Everard warnend an das eben Erzählte erinnert, aufs äußerste gereizt von ihm läuft, dann zurückkehrend ihm für die bittre Arznei dankt, diese Stelle, wo fast in jeder Wendung eine charakteristische Feinheit liegt, z. B. wie er dem Obersten heißt, mit dem Handschlag der Versöhnung zu eilen, weil der „alte Mensch" in ihm diese Zögerung für sich benutzen könnte, und wenn trotz des Vertrauens und der tiefsten Erschütterung dennoch das Bewußtsein seiner Wichtigkeit sich noch verbitternd einmischt, da es sich beleidigt glaubt. Diese Episode ist durchaus nur Detail und greift an keiner Stelle in den kausalen Nexus, hat für die Begebenheit selbst keinerlei Wichtigkeit. Der alte Prediger konnte, das war psychologisch genugsam vorbereitet, ohne Opposition die Rückkehr des Heinrich Lee in das Jägerhaus erfahren, oder er brauchte sie gar nicht in unsrer Gegenwart zu erfahren; es konnte ganz übergangen werden, ob er sie erfuhr oder nicht, da vor der Hand aus diesem Wissen gar nichts für die Geschichte wesentliches erfolgt. Aber wieviel hat durch dies Detail das Buch und der Charakter Holdenoughs an Gehalt und Interesse gewonnen. Wie kann durch solche Behandlung des Details besonders das Drama, die andern Vorteile nicht zu rechnen, an scheinbarem Handlungsreichtum gewinnen! Shakespeare ist reich daran, z. B. Shylock, wie er erst aus Widerwillen gegen die Christen und übler Ahnung aus Träumen nicht zu Bassanios Bankett gehen will und dann durch eben jenen Widerwillen bewogen wird, es doch zu thun. Für die Charakteristik sind solche Züge des Details vom äußersten Werte; sie ersparen die Schwierigkeit, die wesentlichen Teile der Handlung so einzurichten, daß in ihnen all die einzelnen Momente des Charakters sich veräußern.

Schwächlingsgestalten

Bei Walter Scott findet man so wenig einen Schwächling als bei Shakespeare. Ein Hauptunter-

ſchied aber iſt, daß Shakeſpeare ethiſch-pſychologiſche und Scott hiſtoriſche Probleme behandelt. Das heißt, Shakeſpeare weiß nichts von Konventionen, die alle hiſtoriſcher Natur, bei Walter Scott iſt die Verwicklung gewöhnlich darauf gebaut. Shakeſpeare iſt menſchlich-typiſch, Scott hiſtoriſch-individuell, die Humoriſten ſind gar geſucht und willkürlich individuell, Grilliſten. Bei Shakeſpeare ſind die Motive aus der menſchlichen Natur gegriffen und bei Scott aus den Konventionen gewiſſer Zeiten. Beim Leſen beider fühlt man einen ſehr verſchiednen Eindruck; Shakeſpeare erſcheint uns als ein Offenbarer der Geſetze der menſchlichen Natur, Scott dagegen als ein Anekdotenerzähler zur Unterhaltung. Bei dem letztern ſcheint uns das pſychologiſch Belehrende hinzugefügt der Unterhaltung einen größern Wert zu geben, bei Shakeſpeare dagegen das Unterhaltende da zu ſein, um uns für ſeine Offenbarungen zu gewinnen. Wenn Shakeſpeare ſeinen Stücken eine Art Zeitkoſtüm anlegt, ſo iſt das nicht um der Verkleidung willen, ſondern damit er uns ſeine Menſchen entkleidet zeigen kann von alledem, was die Urgeſtalt der Natur verbirgt. Er wählt alte Zeiten, nicht um uns ferne Konventionen zu oktroyieren, ſondern um ungehindert zu ſein von der Konvention einer hiſtoriſchen Gegenwart. Wenn Gervinus Shakeſpeare darum rühmt, ſo darf er Shakeſpeares Novellenquellen nicht verunglimpfen, denn ſie beſitzen ſchon das Verdienſt; Shakeſpeare brauchte es ihnen nicht erſt zu geben.

Walter Scotts Einheitlichkeit. Seine Durchſchnittshelden

W. Scott iſt zwar nicht auffallend knapp, aber er unterbricht die ſtetige Spannung ſeiner Begebenheit nirgends mit einer Epiſode. Damit nicht die Abſichtlichkeit nackt herausſtehe, und da der Zweck doch zu-

nächſt Unterhaltung, ſo belebt er freilich und emanzipiert das Einzelne bis zu einem gewiſſen Grade. Das iſt ſchon durch das Geſetz des Retardierens geboten, ohne welches keine epiſche Handlung möglich iſt. Aber er geht nie aus dem Gleiſe.

Der Held und deſſen Geſchichte iſt ihm der Faden, an den er ſeine Szenen reiht, und zugleich der mittlere Durchſchnitt, der Maßſtab, der dem Leſer die bedeutendern Geſtalten vermittelt. Der Held iſt dem Alletage des Menſchlichen nahe, das ja im Leben überhaupt die größre Maſſe macht. Sein Geſchick beſchäftigt nun die bedeutendern Geſtalten, die gewaltigen, übergewöhnlichen, ferner die humoriſtiſchen und halbkomiſchen Figuren, indem ſie, bewußt oder auch unbewußt (ihren eignen Antrieben folgend, ohne von ihm zu wiſſen oder auf ihn Rückſicht zu nehmen), hindernd oder fördernd, helfend oder verfolgend, darauf wirken. Stets wird es zweckmäßig ſein, im Roman das retardierende Element in den Helden zu legen, wie im Drama das entgegengeſetzte zweckmäßig iſt. Der Romanheld iſt der Kahn, der glücklich durch die Sturmfluten kommt. Der Dramen- und beſonders der Tragödienheld iſt ſelbſt eine ſolche Sturmflut, die ſich, kämpfend, am Felſenufer der Weltordnung ſelbſt vernichtet.

Im Robin dem Roten z. B. ſind die eigentlich Handelnden der Vater des Helden, Diana, Robin, Jarvie, Vernon. Des Helden Geſchichte iſt nur der Weg, auf welchem wir den Hauptfiguren begegnen, und der dazu gebaut iſt, uns ihnen immer wieder begegnen zu laſſen. Sogar ſolchen Geſtalten wie Morris. Man wird immer an Shakeſpeare erinnert; wo wir in einer Richtung gehen, meinen wir die wunderbarſten Ausbeugungen gemacht zu haben, wir meinen, wer weiß, was alles miterlebt zu haben, während wir nur die Begebenheiten des Helden miterlebten. Oft wähnen wir, der Dichter habe einen Abſtecher in ganz andre

Gebiete gemacht, wo er ſtrikt auf der Straße geblieben iſt. Eine Hauptabſicht war, uns den Robin zu zeigen. Nun ſind alle die Effekte, dramatiſche und lyriſch-maleriſche, mit einer Geſtalt nicht vorzunehmen, die wir beſtändig vor uns haben; die wunderbaren Überraſchungen, wenn die Geſtalt uns plötzlich in den Weg tritt, wo wir dies am wenigſten erwarten, die ganze Wirkung des Geheimnisvollen und Wunderbaren, welche Ingredienzien des Erhabnen ſind, fällt weg, wenn wir uns fortwährend mit deſſen Trägern beiſammen finden. So liegt nun der epiſche Reiz der allmählichen Entwicklung, der Thätigkeit, der mit der Geſtalt des Helden geht, dicht neben dem Reize des Wunderbaren, Überraſchenden, der in den eigentümlichen Charakterfiguren bald hier bald dort den ruhigen Gang der Entwicklung kreuzt. Nun hat der Held ſeine Betrachtungen anzuſtellen, ſeine Vermutungen und Meinungen von den Charakteren und Dingen, ſeine Hoffnung wie ſeine Furcht in Beziehung darauf zu entwickeln, und wir ſind ſeine Vertrauten dabei, wir identifizieren uns mit ihm, was uns leicht wird, da er in ſeinem mittlern Menſchendurchſchnitt Blut von unſerm Blute und Fleiſch von unſerm Fleiſche iſt. Zugleich kann er die Einwendungen, die ſich uns aufdrängen, gegen manches in jenen extremen Geſtalten ausſprechen als ſeine eignen und ſie für uns beantworten und entkräften. So iſt der epiſche Held zugleich der Chorus der Tragödien, die in ſein Leben hereinſpielen. Durch ihn berühren wir ſelbſt uns mit jenen extremen Figuren, thun unſre eignen Fragen in denen des Helden an ſie, ſprechen unſre eignen Empfindungen, unſre Wünſche, unſre Warnungen in den ſeinen gegen ſie aus, zeigen ihnen unſre Anerkennung, unſern Haß in dem ſeinen und reden uns ſo das Übermaß der Gefühle, welches uns ſonſt peinlich würde, vom belaſteten Herzen los. Auch ſelbſt wenn der Autor den Helden

uns durch das Ganze in der dritten Perſon darſtellt, iſt es immer, als erzähle er uns in des Helden Geſchichte ſeine eigne; denn der Held bleibt unſer Auge, unſer Ohr, durch die wir die Dinge ſehen und hören. Nur hat er dann den Vorteil, den eigentlichen Haupthelden ſtellenweiſe pauſieren zu laſſen und ſo lange eine andre Geſtalt zu unſerm Medium, unſerm Auge und Ohr zu machen. Doch werden all dieſe Stellvertreter Menſchen von mittlerm Durchſchnitt ſein. Nie geht der Autor und ſeine Entwicklung des Vorgangs mit einem extremen Charakter, aus dem einfachen Grunde, weil es uns zu ſchwer würde, uns mit außerordentlichen Naturen zu identifizieren, und weil ſie ihren Reiz des Wunderbaren verlieren würden. Nie ſind wir die Begleiter einer Meg Merilis, eines Robin oder einer Helene Campbell. Im Altertümler geht die Erzählung bald mit Lovel, bald mit Oldbuck, mit Edie, ſelbſt einmal mit Douſterſwievel. Die Hauptwunder eines Buches erzählt uns der Autor nie ſelbſt; gewöhnlich läßt er dieſe von ſolchen Geſtalten erzählen, die an dem Wunder mit thätig geweſen ſind, und er erklärt die Möglichkeit dieſer Thätigkeit durch die Eigentümlichkeit des Weſens, das ſie erzählt, wie z. B. die Elsbeth. Der Zuſtand, das ganze Weſen, das die Gräfin noch beſitzt und uns in ihrem Thun und Reden zeigt, muß für die Möglichkeit der Geſchichte einſtehen, die ſie uns erzählt, die Stimmung, die der Autor durch all das erregt — und nicht plötzlich, ſondern allmählich vorbereitend —, hilft dazu, indem ſie unſre Phantaſie ins Übergewicht ſetzt gegen unſern Verſtand. —

Die Romane Walter Scotts haben meiner Meinung nach darin einen großen Vorteil und einen Grund ihrer ungemeinen Popularität, daß in ihnen die Hauptarten des Romans zuſammengefaßt ſind, und zwar ſo, daß der Schöpfung die eigentümlichen Reize eder Art zu gute kommen und die Mängel der Gat-

tung wegfallen oder durch die Reize der andern Arten die Mängel jeder einzelnen verdeckt werden. Jede Zuſammenfaſſung mehrerer Arten müßte einen Vorteil bringen; es fragt ſich nur, in welcher Weiſe dieſe Zuſammenfaſſung ſtattzufinden hat, welche Art den Faden herzugeben hat u. ſ. w. —

Der Held iſt bei Scott gewöhnlich ein Fremdling der in die Gegend kommt, worin die eigentümlichen Figuren, die in ſeine Geſchichte verflochten ſind oder werden, daheim ſind. Wir werden mit Gegenden u. ſ. w. bekannt, indem der Held damit bekannt wird. Dadurch wird der Sittenroman praktikabler. Er, der Held, unſer eigner Durchſchnitt, kommt aus unſern Sitten in dieſe fremden, die ihm darum auffallen müſſen, er iſt auch hier unſer Organ, er vermittelt uns mit dem Orte und deſſen Bewohnern, deſſen ganzer Eigenheit, ſeine Reflexionen darüber ſind die unſern. Iſt des Helden Vorgeſchichte uns im Anfang bekannt gemacht worden, wie im Waverley und Robin, ſo haben wir den biographiſchen Roman, deſſen Held eben nur der Held des Ganzen, des Romans überhaupt ſein kann. Der pſychologiſche Roman kann nur inſofern ſich mit dem Miſchroman vereinigen, daß ſein Held nicht der Held des Miſchromans, vielmehr iſt dieſer Held der Beobachter, er kann mit dem Träger des pſychologiſchen Problems bekannt zu werden ſuchen oder mit dem Problem ſelbſt, oder ſeine ſonſtigen Intereſſen können ihn dazu treiben, in ihm ſelbſt aber darf das Problem nicht vorgehen, ſonſt würde er ein dramatiſcher Held und gehörte nicht in den Roman. Er ſtellt die Reflexionen an u. ſ. w. und iſt auch wiederum das Organ des Leſers; er iſt immer mit uns auf einem Boden der Bildung, er ſieht die Menſchen und Dinge im ganzen mit demſelben Auge an, wie wir, er hat mit uns den gleichen Standpunkt. Eigentlich ſollte man einen andern Namen für dieſes unſer

Organ haben; der eigentliche Held im Robin Roy z. B. ist Robin. Dieser kann nun desto bedeutender auftreten, weil wir sein Leben nicht von Schritt zu Schritt verfolgen; wir sehen von ihm nur Momente, wo er bedeutend ist, er überrascht uns mit seiner Allgegenwart, er zeigt sich immer nur in der interessantesten Attitüde. Die Geschichte Franz Osbaldistons ist nur der Weg, der uns immer dahin führt, wo wir dem Robin in dessen Glanzpunkten begegnen. Die Geschichte des Osbaldiston ist nur der Weg, den der Autor uns um einen schönen gewaltigen Berg so herumführt, daß wir diesen, nachdem wir ihn einige Zeit aus den Augen verloren, etwa durch das Hindernis andrer kleinrer Höhen oder dichter Waldbäume um uns, immer wieder erblicken, und zwar von seinen malerischen Seiten, angenehm überrascht bald von seiner schroffen Erhabenheit, Wildheit, ja zuweilen in Furcht gesetzt, er werde ein vorgestrecktes Felsstück auf uns niederstürzen lassen, bald wieder von Seite seiner ruhigern Größe und schönern Fülle. Daher der Charakter des Pittoresken der dichterischen Thätigkeit Scotts, er zeigt uns von Menschen und Ständen, Gegenden und Sitten die pittoresken Seiten und benutzt dazu die Hilfsmittel von Wechsel, Kontrast, Überraschung, Stimmung, ganz wie es der englische Landschaftsgartenkünstler thut.

Also — eine Anzahl von bedeutenden Gestalten verschiedenster Art, die mit dem Helden in ebenso verschiedenartigen Verhältnissen schon stehen oder erst hineintreten. Dann der Held selbst, der uns weniger als bedeutende Gestalt interessiert, dessen Geschichte uns mehr anzieht, als er selbst und eben daher, weil sie nur das Mittel ist, jene Gestalten in ihren bedeutendsten Augenblicken uns immer wieder begegnen zu lassen oder sie in Thätigkeiten zu versetzen, in denen ihre sittliche Schönheit oder ihre edle und milde Größe im Guten oder Bösen sich am vorteilhaftesten zeigen kann. Dies

der Hauptunterſchied zwiſchen dem Roman- und dem Dramenhelden. Denkt man ſich Lear als Roman, ſo würde Edgar ungefähr der Held ſein müſſen. Im Hamlet trifft der Dramenheld am nächſten mit dem Begriff des Romanhelden zuſammen. Wollte man dagegen aus Robin dem Roten ein Drama machen, würde Robin ſelbſt der Held ſein müſſen, aber die Geſchichte müßte ſehr verändert werden, Franz Osbaldiſton ganz wegfallen. So im Waverley wäre Vich Jan Vohr der tragiſche Held, im Altertümler die Gräfin von Glenallan.

Selbſt im Altertümler, wo der Held ſelbſt — ausnahmsweiſe bei Scott — uns ſtellenweiſe aus den Augen verſchwindet, iſt er es, in welchem wir erſt mit Oldbuck, dann mit Edie, ferner mit Arthur, Iſabelle, den Fiſchern und endlich mit Hektor bekannt werden. Wir ſehen alle dieſe ſozuſagen erſt mit ſeinen Augen und ſo individuell ſein Charakter, es iſt doch derjenige durch den ganzen Roman, der unſerm Durchſchnitt am nächſten ſteht, alſo der geſchickteſte iſt, uns mit ihm zu identifizieren. Erſt wenn durch ihn Oldbuck, Edie u. ſ. w. uns bekannt und nahe gebracht ſind, ſpringt die Erzählung wechſelnd zu dieſer über. So wie wir über des Altertümlers grilliges Koſtüm hinüber ſind und den Durchſchnittsmenſchen auch in ihm aufgefunden haben und dadurch einigermaßen in den Stand geſetzt ſind, uns mit ihm zu identifizieren, wird er unſer Organ; dann Edie, der ebenfalls, nachdem uns ſein Sittenkoſtüm gewohnt worden, ſich als einen Durchſchnittsmenſchen ausweiſt. Mit Sir Arthur und Hektor geht die Geſchichte weniger, noch weniger mit den Glenallans und Elsbeth, weil uns dieſe Menſchen fremder bleiben müſſen.

Die Helden ſind immer ſo gebildet, daß ſie geſchickt ſind, das Medium zwiſchen uns und den auffallenden, den draſtiſchen Geſtalten des Romans zu

werden. Erſtlich ſtehen ſie uns nach ihrer Charakteranlage am nächſten, das heißt ſie repräſentieren am vollſtändigſten den mittlern Durchſchnitt, dann ſind ſie ſo beſchaffen, daß ſie für die Art Eindrücke am meiſten geſtimmt und geeignet ſind, die jene draſtiſchen Figuren machen ſollen; ſie ſind alle mehr aufnehmend als produktiv, ſie ſind die geſchickteſten Spiegel für die Lagen und Perſonen, die ſie reproduzieren ſollen in Stimmung und Reflexion; ſie ſind deshalb jung, friſch, haben eine Phantaſievorneigung, wie die Leſer ſelbſt, die ſonſt nicht zu dem Romane greifen würden, in ihnen erlebt der Leſer den Roman.

Scotts „Altertümler“ und „Aſtrolog“

Auf eine Erkennung und Wiedereinſetzung von den Eltern entrißnen Kindern kommen beide Romane hinaus. Es iſt dies das Motiv ſchon des „Tom Jones.“ Wir ſehen in dieſen beiden Werken nur eine Erweiterung und Durchbildung der Elemente des „Tom Jones,“ ſowohl in der Erfindung als in der Behandlung, dazu eine Konzentration in der Zeit. Hier, im Tom Jones, iſt ſchon das Reiſen des Helden, im Robin auch ſeine Kontraſtierung mit einem komiſchen Charakter als Begleiter, was auf Cervantes zurückweiſt; dem Jones fehlt ſchon weder der hiſtoriſche Hintergrund (und zwar derſelbe wie bei Scotts ſchottiſchen Romanen, eine Invaſion des Prätendenten) noch die Tendenz auf Sittenſchildrung (Junker Weſtern). Der Gärtner, der Franz Osbaldiſtone begleitet, hat große Verwandtſchaft mit Rebhuhn in ſeiner Indiskretion, die immer des Herren Lage verſchlimmert, wo ſie verbeſſern ſoll, in ſeiner Geſchwätzigkeit; was bei Rebhuhn die ſchulmeiſterliche Manie vom Gelehrten, iſt hier die vom Presbyterianer. Eigentlich laſſen ſich beide auf den klaſſiſchen Sancho Panſa, als ihren Ahn-

herrn, Vater und Großvater zurückführen. Nur das romantiſche, pittoreske Element der Ballade, die Ruinen u. ſ. w. fehlen dem Engländer, dafür dem Schotten die Zotenbeimiſchung, ein Mangel, durch welchen dieſer ebenſoviel gewinnt, als durch jenes Voraushaben. —

Nun iſt beſonders bemerkenswert, wie alle die Nebenfiguren in dieſen beiden Novellen (Aſtrolog und Altertümler) trotz des individuellſten Details keine eigne detaillierte Geſchichte haben — nur inſofern ihr Handeln und Leiden in des Helden Geſchichte eingreift, iſt es detailliert — mit Ausnahme Guy Mannerings; aber ſelbſt dieſe iſt nur Mittel zum Zwecke, der in Browns Geſchichte liegt; und nicht zu überſehen iſt es, daß durch den kleinen Teil von ſcheinbar ſelbſtändiger Geſchichte die Erzählung etwas Stotterndes, immer von vorn Anfangendes erhalten hat.

Die Kunſt iſt alſo: eine Fabel zu entwerfen, in der alle Figuren eigentlich bloß Hilfslinien an einer geometriſchen Figur, Gerüſte an einem Baue ſind und dann dieſe Figuren ſo auszuführen, daß ſie vollkommen ſelbſtändig und mit eignem Kerne verſehen erſcheinen und doch bei allem Reichtum ihres Details nicht aufhören, jene bloßen Hilfslinien zu ſein; wie jedes Organ möglichſt emanzipiert iſt, und doch keins zu einem Nebenherzen der Geſchichte ſelbſt wird. Das iſt die epiſche Schlankheit und Geſchloſſenheit, die über der epiſchen Breite nie verloren werden darf. Die epiſche Breite gehört bloß der Ausführung, nicht der Erfindung.

Nie wendet in der Erzählung Scott ſich unmittelbar an den Leſer; wenn er z. B. uns mit einer neuen Geſtalt bekannt macht, ſo ſtellt er ſie ſozuſagen nicht unmittelbar uns, ſondern einer andern Perſon vor die wir ſchon kennen, alſo die uns ſchon vorgeſtellt iſt. Auch große Leidenſchaften beſchreibt er weniger

uns unmittelbar selbst, sondern mehr unserm Stellvertreter, dessen Bewundrung, Mitleid, aber auch dessen Verwundrung, Bedenken und Wehren gegen Sympathie — wenn der Gegenstand ihrer nicht wert — all diese Gefühle mit betreffenden Reflexionen für uns, das ist an unsrer Stelle, ausspricht. Nur wenn der Held irrt und der Autor nicht will, daß wir in dem Momente mit dem Helden irren sollen, spricht er aus oder deutet er an, daß der Held wohl irren möge, oder daß er wirklich irre, wobei er den psychologischen Grund davon angiebt, d. h. dieses Irrtums. Shakespeare hat in jedem Stücke solche Vermittler, ja fast jede Person, sogar der Held selbst tritt momentan auf den Standpunkt des Betrachtenden andern gegenüber; bei Scott ist es hauptsächlich der Held, der den leidenschaftlichern, gewaltiger angelegten Charakteren in dieser Weise gegenübersteht, aber jede Gestalt des Romans, die uns einmal bekannt ist und — wohlverstanden! — die sich in der Fassung befindet, in welcher der Mensch fähig ist, zu beobachten, zu betrachten, zu reflektieren, versieht diese Obliegenheit, den durch Leidenschaft außer sich gesetzten Charakter für uns zu spiegeln. Deshalb sind auch seine Helden nicht von großen, mächtigen Leidenschaften, an die sie sich verlieren könnten — kurz, sie sind Durchschnittsmenschen! — In Dickens ist eine Schwenkung nach dem Drama zu; fast in jeder Szene wechselt der Faden und läßt Dickens uns mit einer andern seiner Figuren gehen. Das giebt ihm natürlicherweise manchen Vorteil, aber auch ebensoviele Nachteile; die epische Schlankheit geht dabei verloren. Scott hat in seinen Romanen naive und überlegne Gestalten, auch solche, die beides zugleich in ganz eigentümlicher Mischung sind; seine Helden stehen gewöhnlich zwischen beiden; sie haben Bildung und Lebenskenntnis, dazu vortrefflichen Menschenverstand genug, ein richtiges Urteil über Dinge und Personen

zu fällen; sie haben Mut und Ehrgefühl genug, auch die Überspannung dieser Gefühle zu begreifen, wenn auch Verstand genug, zu beurteilen, wie weit diese über die richtige Mitte geht. Man könnte sagen: der Held repräsentiere das Gemeingefühl, die rechte Besonnenheit. Besonders ist dies der Fall, wo der Held selber der Erzähler ist, wie im Robin; und bei solch extremen blendenden Erscheinungen ist es doppelt nötig, daß ein richtiges sittliches Urteil Schritt vor Schrit mit der Erscheinung geht, in welcher das Schlimme so mit dem Glänzenden verwachsen ist. Dies Urteil braucht keine Reflexionen; es kann in der Wirkung der Handlungen und Reden auf die Gefühle des Helden dargestellt werden; wie in genannter Geschichte in Franz Osbaldistone neben Bewundrung und Mitleid mit Robin doch immer der Schauder vor dem Verbrecher lebendig bleibt. Wohlthätig wirkt in diesem Sinne auch der sittliche Unwillen über nicht zu rechtfertigende Handlungen, welcher zugleich der Gestalt eine Folie giebt, in der er sich trotz Gefahr Luft macht, wie im Jarvie bei Morris Tötung.

Gerade wie Shakespeare diese Schauder bei seinen ähnlichen Gestalten in uns fortwährend wachzuhalten versteht, ganz anders als Schiller und Corneille, bei denen die Gefährlichkeit blendender Laster, Verbrechen und Verirrungen von sittlicher Warnung nicht balanciert wird, sodaß nur die Jugend sehr befriedigt ist; ihre eignen leidenschaftlichen Verirrungen verherrlicht, politische weltbürgerliche Schwärmerei als Gegenstand für bewundernde Nachahmung, auch den Selbstmord als eine edle, würdevolle Handlung dargestellt zu finden, ja einer selbstischen wilden Soldateska ihre Begeistrung zugewendet zu sehen.

Und reißt einmal Leidenschaft, Überspannung eines Gefühls den Helden selbst hin, so muß ihm wieder eine andre Person gegenübergestellt werden, in

welcher das ſittliche Urteil, der Gemeinſinn, der ruhige Verſtand ihren Ausdruck finden; muß eine andre Geſtalt an dem Helden das leiſten, was der Held in der Regel an den andern Geſtalten. Und iſt der Held eben mit ſich allein, ſo muß der Autor in ſeiner Darſtellung den Mangel des perſonifizierten Maßſtabes erſetzen. Das will geſchickt gemacht ſein, damit der dramatiſche Anſtrich, der Anſchein der Objektivität der Darſtellung nicht verletzt werde.

Schwierig iſt es, ein allmähliches Werden im Romane darzuſtellen, ohne den epiſchen und objektiven Ton, die Haltung zu verlieren. Walter Scott teilt ſolche Prozeſſe in Stationen, zeigt uns die betreffende Geſtalt darin und geht zwiſchen dieſen Zeigemomenten mit andern Figuren, ſodaß ſtets die zu dem Anwachſen oder Abnehmen in dem Grade, wie die Station ſie zeigen ſoll, notwendig erforderliche Zeit dazwiſchen liegt, holt dann, ſo oft die Erzählung zu der betreffenden Geſtalt zurückkehrt, in gedrängtem Reſumé nach, was hinter den Couliſſen unterdes an ihr wuchs oder abnahm. Dieſe Stationen aber müſſen Handlung darſtellen, Geſpräche der betreffenden Perſonen und ſonſt Thätigkeiten, damit die Stetigkeit des Verlaufes nicht innerhalb desſelben Kapitels unterbrochen wird; wie denn das Hin- und Herſpringen ohne längres Verweilen, d. h. ſolange, daß Illuſion und Sympathie wiederum ins Spiel geſetzt werden konnte, ſein ſehr Unangenehmes hat. Solche Station muß ſtets ihre nächſte Vergangenheit und nächſte Zukunft mit ſich haben; und je weniger bloße Aufzählung dabei, deſto beſſer. Das beſte Schema: die Perſon kommt agierend, nachdem wir bei ihr wieder heimiſch geworden, kommt das Reſumé — welches immer beſſer die betreffenden Geſtalten oder andre für ſie — vielleicht im Geſpräche mit ihnen (denn je weniger der Autor in Perſon ſich darein mengt, die Illuſion momentan aufhebend, deſto

beſſer!) geben; nun fährt die Perſon in ihrem Handeln fort und das Kapitel ſchließt damit, daß ſie zu einer andern Handlung ſich vorbereitet oder zu derſelben die erſten Schritte thut; die folgenden werden für den nächſten Auftritt der Perſon aufgeſpart, wo ſie dann entweder dargeſtellt oder reſümiert werden. Je erregter die betreffende Perſon, deſto ruhiger muß diejenige, die die Szene mit ihr hat, ſozuſagen im Augenblicke der Held, der Beobachter, der Warner u. ſ. w. und der Chorus werden. Wir müſſen die betreffende Perſon mehr im Spiegel ſehen als mit unmittelbar auf ſie ſelbſt gerichtetem Blicke. So auch bei Streitſzenen, wo ſich mehrere Perſonen feindlich oder doch affektvoll gegenüberſtehen, müſſen wir mehr mit ihrem Spiegel beſchäftigt werden als unmittelbar mit ihnen ſelbſt. Je weniger oft die Erzählung abbricht, deſto beſſer. Läßt ſich jenes innre Werden, von deſſen Darſtellung und der Schwierigkeit dieſer Darſtellung eben die Rede, in äußrer Handlung verkörpern, und zwar ohne daß die epiſche Haltung dabei aufgegeben werden müßte, ſo ſtelle man es immerhin ſtetig dar, ſehe aber darauf, daß das Detail intereſſant genug wird, uns an jeden Schritt zu feſſeln, und die Phantaſie des Leſers nicht verſucht werde, der Darſtellung vorzueilen. Dann ſehe man auch darauf, daß der Wechſel des Ernſten und Komiſchen nie zu lange unterbrochen wird. Denn das Hauptgeſetz iſt: wir müſſen geſpannt ſein auf das Reſultat und doch mit ganzem Behagen dem Weg dahin Schritt vor Schritt folgen. Das Ziel des Weges muß uns locken, nicht ſtille ſtehen zu bleiben, und der Weg ſelbſt muß uns genug gefallen, um langſam gehen zu mögen.

Summa: der Charakter des Epiſchen iſt Mittelbarkeit, Umweg, Hindurchgehen des Starken, Unmittelbaren durch das Medium, das mildernde einer dritten

Perſon, ſodaß wir ſozuſagen es aus der andern Hand erhalten, die Urteil und Betrachtung bereits dazu gethan, oder ſo, daß wir den Eindruck der Anſchauung unmittelbar mit dem Urteile darüber vereint erhalten — dies Urteil mag immer als das Gefühl, das ſich ausſpricht, ja ſelbſt als Handlung dargeſtellt ſein; ja dieſes iſt ſogar das beßre. Man denkt an die Mitteilung der unmittelbaren Sinnesempfindung von Nerv zu Nerv und die Windungen der letzten, bevor ſie dem Rückenmark und durch dieſes erſt wiederum dem Hirne mitgeteilt wird.

Alſo wo der Held ſelbſt in einer Erregung oder in eine ſolche hineingeratend dargeſtellt werden muß, er alſo die Faſſung verliert, die ihn zu unſerm Medium qualifiziert, oder auch die Handlung in ihm zu innerlich wird, in ſolchen Kapiteln gehe die Erzählung mit einer andern Perſon, die die Qualifikation hat, ſolange ſeine Stelle bei uns zu vertreten. Oft wird dies Verfahren auch dadurch nötig, daß es in des Autors Intereſſe liegen kann, uns nicht zu ſagen, was in dem Helden vorgeht, oder wenigſtens die Gründe dieſes Vorganges an der betreffenden Stelle uns zu verſchweigen. So bei dem Ausfluge nach St. Ruth, in welchem Lovel eine pathologiſche Geſtalt, ſteht Oldbuck im Vordergrunde der Erzählung; wir erfahren mehr, was in den andern in Bezug auf Lovel vorgeht, als was in ihm ſelbſt. Dagegen, wo Oldbuck ſeine ganze Originalität zeigen ſoll — bei dem erſten Beſuche Lovels —, gehen wir mit Lovel. Hier betrachten wir in Gemeinſchaft mit Lovel, der eben uns näher ſteht und unſre Stelle vertritt, den wunderlichen Oldbuck; dann wo Oldbuck uns begreiflicher iſt, betrachtet er mit uns Lovel, der nun uns fremder iſt, d. h. in einem Zuſtande, der von dem Mittelzuſtande weiter abliegt. So betrachten wir den Wunderlichern (momentan Wunderlichern) jederzeit durch den eben weniger

Wunderlichen, der uns durch dieſes Weniger relativ im Augenblicke näher gerückt iſt. Immer wird uns das relativ Fremdre durch das relativ Bekanntre vermittelt; abgeſehen davon, welcher Vorteil für die feinere, tiefere Charakteriſtik mehrer Figuren für den Autor in dieſem Springen von einer Geſtalt zur andern liegt.

Bei Scott und zu ſeiner Zeit war die Liebesgeſchichte die: das eine der Liebenden hatte Geburt gegen ſich. Ungleichheit im Vermögen war nicht die Urſache, die zwei Liebende auseinander hielt; das iſt ſie jetzt erſt geworden, wo die Unebenbürtigkeit nicht mehr ſoviel zu bedeuten hat. Damals war das Vorurteil der edlern Geburt das gewöhnliche Motiv; der Reichtum konnte es, auch wenn der Adel mit Armut verknüpft war, nicht überwinden. Nun blieben zwei Wege, entweder mußte ſich am Ende herausſtellen, daß der adlige Teil in Wahrheit auch ein Bürgerkind war, aber dieſer Weg wurde nicht begangen — oder der bürgerliche wies ſich zuletzt als ebenfalls adlig, ja vielleicht in der Geburt dem andern Teile noch überlegen aus, und dann konnte der Autor abtreten, wenn der Paſtor auftrat. Jetzt, unter dem Einfluſſe der demokratiſchen Mehrzahl des Publikums, tritt der adlige Teil ſelber von ſeinem Poſtamente herab und giebt das innerlich überwundne Vorurteil faktiſch auf. — Alſo die Liebe Lovels. Es ſteht die Ungleichheit der Geburt dazwiſchen; die muß hinweggeräumt werden, damit die Liebesgeſchichte glücklich ſchließt. Vor unſerm Gefühle muß erſt die Liebe für Verſchmähung ſich auf das edelſte rächen; die Verkennung Lovels muß zu einer Art Triumph für ihn ausſchlagen. Das zweite möglich zu machen hilft Douſterſwivel, zum dritten wurde Hektor nötig. Das erſte geſchieht durch Erhellung des Verhaltes von Lovels Geburt. Der Baſtard wird zu einem großen Grafen.

Eigentlich ist bei Scotts Fabeln die Liebesgeschichte Hauptsache. So Bertram, Lovel, Franz Osbaldiston. Dem Helden des Romanes ist also die Leidenschaft der Liebe als Departement überwiesen. Die Liebe ist im Anfang eine unglückliche; hier treten allerlei Variationen über das fast immer gleiche Motiv — Ungleichheit der Geburt, Religion, bereits getroffne Disposition — ein. (Ein originelles Motiv das erst trennende, dann hinweggeräumte zwischen Lothario und Teresa.)

Im Roman darf das Pathologische der Spannung nur selten und vorübergehend angewandt sein; das meiste muß die Freude an den darin auftretenden Menschen thun. Vollends darf das Schicksal des Helden uns nie zu anhaltend pathologisch beschäftigen. Auch das hat Scott vortrefflich verstanden und ist auch diesem Mangel dadurch ausgewichen, daß das Pathologische sich hauptsächlich auf die Figuren beschränkt, mit denen wir nur durch Vermittlung des Helden zu thun haben, mit denen wir nicht Schritt vor Schritt gehen, denen wir nur in Spatien begegnen. Schon aus der relativen Länge des Romans ist die Regel herzuleiten; denn, was wir drei Stunden lang ertragen, dulden wir nicht die Tage lang, die die Lektüre des Romans ausfüllt. Die Regel bleibt, daß die Grundfabel des Romans nicht tragisch sein darf, auch kein spannendes psychologisch-pathologisches Problem. Unter den in die Fabel verflochtnen großen, pathologischen Gestalten dürfen welche ein tragisches Schicksal haben; so hat es Mac Ivor, so könnte es Robin haben, so hat es Eveline Neville und Graf Glenallan, so hat es Meg Merilies. Tragisches Schicksal darf nur mit großer, überwachsender Leidenschaft und entsprechender Situation beisammen sein. So wie dies bei dem Helden der Fall ist, so ist das Drama fertig, die Tragödie oder das große Epos.

Daher muß auch der Kauſalnexus im Romane mehr verſteckt werden, die wirkliche Erſcheinung, die Exiſtenz, das Detail, der Zuſtand immer im Übergewichte ſein. Wir müſſen immer das Ziel über dem Wege vergeſſen und nur zuweilen daran erinnert werden, um es wieder ſo zu vergeſſen.

So gehen nun in ſolchem Romane, der ein vor dem Beginne liegendes Rätſel hat, zwei Vorgänge neben einander, ein ſynthetiſcher und ein analytiſcher; einer, dem man Schritt vor Schritt folgt, und einer, der mehr nur geahnt wird, nachdem er in ſeiner völlig rätſelhaften Einwirkung auf den andern erſt bloß unbeſtimmte aber ſcharfe Neugierde erregt. Später geht die Ahnung in immer klareres Wiſſen um die Natur des Rätſels über; die letzte Spannung iſt, ob das, was die theoretiſche Löſung des Rätſels auf die Zuſtände zu deren praktiſchen Löſung und damit der Befriedigung des Leſers möglicherweiſe wirken kann, wirklich wirkt, ob die noch übrigen letzten Bedingungen dazu ſich noch finden werden. Dabei iſt zu ſorgen, daß das Ganze möglichſt abgeſchloſſen ſei, d. h. daß die beiden Vorgänge, der ſynthetiſche und der analytiſche — wie wir ſie einmal nennen wollen —, im ſteten Kauſalverbande ſtehen. Die beſte Weiſe, in der ſie zu vereinen, iſt, daß eben der ſynthetiſche Vorgang Schritt vor Schritt ein Stück von dem Rätſel löſt; alſo daß jeder Schritt in der Begebenheit vom Anfangspunkte weiter vorwärts einen Schritt derſelben von da rückwärts aufhellt, die Geſchichte alſo zugleich vorwärts und rückwärts fortſchreitet, bis die Löſung des Rätſels am Anfange die Löſung der Verwicklung am Ende herbeiführt. Oder daß die fortſchreitende Verwicklung zugleich eine fortſchreitende Auflöſung iſt. Ähnlich wie bei einer plötzlichen Steigerung einer Eiſenbahn die von der Höhe herabfahrende Lokomotive als Vorſpann die andre nach der Höhe heraufzieht. Der Zuſammen-

hang der Liebesgeſchichte mit den pathologiſchen Geſtalten und den hiſtoriſchen Teilen des Romanes wird ſo hergeſtellt, daß die Liebesgeſchichte der eigentliche Faden iſt. Es iſt entweder eine Liebe, deren Entſtehung ſchon unter Hinderniſſen der Vereinigung geſchieht, oder deren Entſtehen unter Vereinigung verheißenden Umſtänden erfolgte, die aber nun Hinderniſſe findet. Alſo zwei Liebende, die ſich finden auf den Rändern einer Kluft, die bereits zwiſchen ihnen, oder zwiſchen denen eine Kluft erſt ſich aufthut, da ſie ſich ſchon fanden. Dieſe Kluft iſt entweder in Konventionen begründet, oder ſie entſteht aus einer hiſtoriſchen Parteiung. Es iſt noch ein Fall denkbar, daß dieſe Kluft ſchon vorhanden, aber nicht ſichtbar, weil die Liebenden ihre wahre Lage nicht kannten. — Nun wird entweder dieſe Kluft geebnet, oder auch es erweiſt ſich, daß die Kluft bloß eine ſcheinbare war — wie wenn einer für einen Baſtard oder Unebenbürtigen gilt, und es ſich nun ergiebt, daß er dieſes in Wahrheit nicht iſt. Die Kluft, das Hindernis entweder eine innre, pſychologiſche, moraliſche oder eine äußre, hiſtoriſche, d. h. ſie liegt entweder im Charakter oder in den Umſtänden.

Nach dieſem Schema ſind eine große Anzahl Romane gebaut. Ein Rätſel ragt aus der Vergangenheit in die Gegenwart hinein; die Verwicklungen der Gegenwart entwickeln ſich, indem ſie jenes Rätſel löſen. Der Lampenputzer, der Clennamſtamm in Klein-Dorrit, das Idyll im (Immermannſchen) Münchhauſen, Barnaby Rudge, auch Wilhelm Meiſter, wiewohl hier die Entwicklung nichts mit dem Vorrätſel zu thun hat; Tom Jones u. a.

Barnaby Rudge von Dickens

Es sind in diesem Romane eine Kriminalgeschichte, zwei Liebesgeschichten, eine Aufruhrgeschichte und zwei Familiengeschichten (Rudges und Gabriel Vardens) so verflochten, daß die eine die andere motiviert. Außerdem stecken auch noch einige bloß skizzierte Geschichten darin, z. B. die Hughs und seiner Mutter, die aber wenig zu ihrem Rechte kommt. Auch die Figuren greifen aus der einen in die andre hinüber; die meisten sind in allen diesen einzelnen Geschichten daheim, z. B. Varden, der in der Kriminalgeschichte der Repräsentant des Zuschauers und Vertraute der Rudge und der Haredale, in der einen Liebesgeschichte ein Agent, in der andern ein Vater, in der einen Familiengeschichte (Baron) ein Freund, in der andern ein Held, in der historischen der loyale Bürger.

Von den Charakteren sind einige Probleme, der politische Don Quixote Gordon; der Mörder, der der Entdeckung durch eine dunkle Gewalt, den Schwindel des Gewissens, zugedrängt wird, der er vergeblich entgegenkämpft, den die Folgen einer selbstsüchtigen That zum Ausbunde von Selbstsucht machen; Haredale, der sich dadurch, daß er einen Gedanken zum Inhalte seines Lebens macht, isoliert. Die eine Liebes- und die eine Familiengeschichte sind zugleich Besserungsgeschichten, deren eine, die historische, das korrigierende Moment bietet. Das Unglück und die Entfernung Miggs, beide durch den Aufruhr herbeigeführt, bessern die Mrs. Varden. Es sind dieselben Schauspieler, die in sieben verschiednen Stücken auftreten, welche szenenweise ineinander geschoben sind. Auch dies ist nur eine Erweiterung Shakespeares, der selbst schon eine Erweiterung der Alten erscheint. Wie bei Shakespeare oft zwei Handlungen einander kontrastierend und dadurch erklärend in Bezug auf Ideendarstellung zu einer

vereinigt ſind, ſo iſts hier mit ſieben der Fall, von denen je zwei und zwei wie ihre Helden ſich parodieren und kontraſtieren. So Gordon und Barnaby, zwei Verrückte, der Mörder und Cheſter, zwei Selbſtſüchtige, Haredale und der Schloſſer, zwei Thatkräftige. Das dramatiſche Movens zuſammengeſetzt aus den Motiven aller Einzelnen. Die eine Geſchichte, die Kriminalgeſchichte, iſt eigentlich am Anfange des Buches in ihrem Weſentlichen ſchon vorüber, es fehlt nur die Entdeckung des Mörders; dieſe Geſchichte hat einen analytiſchen Gang, während die andern ſynthetiſch vorſchreiten. Sie giebt da ſchon eine Spannung, wo die andern, noch im Keime liegend, dies nicht vermögen. Sie hat mit an der Situation der einen Liebesgeſchichte gebaut; ſie hat das Hauptmotiv zu der Feindſchaft Haredales und Cheſters geliefert.

Zwei Städte von Dickens

Der jüngre Marquis Evremond hat eine Unterthanin ihrem Manne genommen, ſie gewaltſam zu ſeiner Maitreſſe gemacht und ihren Bruder, der ſie rächen will, tödlich getroffen. Die Brüder Evremond nehmen vom Wege den Dr. Manette aus Beauvais in einem Wagen zu der Wahnſinnigen und dem Sterbenden mit, der dem Arzte die Geſchichte erzählt. Der ältre Evremond rät dem Arzte, der Geld ausſchlägt, Schweigen. Der Doktor zeigt die Geſchichte in einem Briefe dem Miniſter an, erfährt von der Gattin des ältern Evremond, welche ihn beſucht und für die jüngre Schweſter jener Geſchwiſter ſorgen will, deren Namen ſie nicht wiſſen, und die der Bruder in die Fremde in Sicherheit gebracht hat, den Namen des Marquis. Sie hat ihren Knaben bei ſich und möchte durch Wohlthaten ihn dem Fluch entziehen, deſſen nahe Vollziehung (le déluge)

auch ſie ahnt. Der Doktor wird unter dem Vorwande, zu einem Kranken gerufen zu werden, nach der Baſtille gebracht, wie er ſieht auf Anſtiften des Marquis, der ſeinen Brief an den Miniſter hat und vor des Doktors Augen verbrennt. Nachdem er an zwanzig Jahre geſeſſen, wird er freigelaſſen, und ein frührer Diener, der Weinwirt Deſarge in der Vorſtadt St. Antoine, nimmt ſich des Befreiten an, der wie blödſinnig iſt und niemand hat, da ſeine junge Frau kurz nach ſeinem Verſchwinden geſtorben und ſeine kleine Tochter mit ihrem kleinen Vermögen nach England gekommen, wohin Mr. Lorry, ein Kommis von Tellſon u. Komp., wo ihr Vermögen ſtand, und Freund ihres Vaters, ſie im Auftrage Tellſons mitgenommen hat. Auf die Nachricht von dem Wiederfinden Dr. Manettes ſoll dieſer durch jenen Kommis, der eben in Paris, wo eine Kommandite Tellſons, zu thun hat, mit herüber nach England gebracht werden. Unterwegs bekommt der Kommis die Weiſung, die Tochter des Doktors in Dover zu erwarten, die hier von ihm erfährt, daß ihr Vater noch lebt und daß ſie ihn abholen helfen ſoll. In Paris finden ſie den Doktor Schuhe flickend und blödſinnig durch die lange Kerkerhaft, er erkennt in Lucie halb das Dämmerbild ihrer Mutter und folgt leidend; die Schuhbank u. ſ. w. muß mit. Ungefähr im zehnten Jahre ſeiner Haft hat er die Urſache ſeines Leidens aufgeſchrieben und im Kamin verſteckt. In England unter der Pflege ſeiner Tochter und der Teilnahme des Mr. Lorry kommt der Doktor wieder zum hellen Bewußtſein, behält aber eine Gedrücktheit den Seinen gegenüber, die ihn in ſeinem elenden Zuſtande geſehen, obgleich er ſich wieder in ſein altes Geſchäft wirft und ſich eine ärztliche Praxis erwirbt. Auf der Überfahrt lernen die Manettes einen jungen Mann, Darnay, kennen und müſſen, da dieſer angeklagt iſt, als Spion im Intereſſe des ſich damals befreien-

den Amerika zwiſchen Frankreich und England hin und her gereiſt zu ſein, in Old-Bailey als Zeugen auftreten, wie auch der Bankbeamte Lorry muß. Bei dem Verhöre verraten ſich Lucies Gefühle für Darnay; Barſad und Dry, zwei Old-Bailey-Spione, treten als Ankläger auf. Dry will Darnay an einem Orte geſehen haben, wo ſeine Anweſenheit verdächtig; ein Advokat Sidney Carton zeigt ſich dem Publikum und ſeine Ähnlichkeit mit dem Angeklagten wirkt zu deſſen Gunſten auf die Geſchwornen, er wird freigeſprochen. Carton iſt ein blaſierter Menſch ohne Trieb, ſich geltend zu machen, aber von edlem Kerne; Darnays Anwalt bedient ſich ſeiner großen Anlagen; er iſt deſſen „Schakal“. Carton hat ſich in Lucie verliebt, wie Darnay; dieſer frequentiert des Doktors Freundſchaft und wirbt endlich um Lucie. Darnay iſt der Sohn des ältern Evremond, der uns vorgeführten Marquiſe Kind. Als der ariſtokratiſche Tyrann, der jüngre Bruder des Marquis, der Verderber jener Frau, der als Zwillingsbruder Mitbeſitzer, nach des ältern Bruders Tode Beſitzer, von einem Manne, deſſen Kind er überfahren, in ſeinem Bette erdolcht worden, geht Charles, der nunmehrige Erbe, nach England und wird da Sprachlehrer; Gabelle, der Beamte auf ſeinen Gütern, iſt von ihm angewieſen, keine Steuern zu erheben, ſondern den gedrückten Unterthanen zu helfen wie er kann; Charles entſagt der Erbſchaft, auf der jene Flüche ruhen. — Bei der Einnahme der Baſtille ſucht und findet Defarge das Papier mit der Geſchichte des Doktors im Kamin, dadurch erfährt ſeine Frau (ein entſchiedner Charakter, ein eifriges Mitglied einer Jacquerie), die keine andre iſt, als jene in Sicherheit gebrachte Schweſter, die Geſchichte ihrer Geſchwiſter. Der Doktor, der in Charles den jungen Evremond ahnt, nimmt ihm das Verſprechen ab, ſeinen Namen niemand im Hauſe zu entdecken; das junge

Paar hat kaum die Hochzeitreiſe angetreten, als den Doktor die Gemütsbewegung wieder zum blödſinnigen Schuſter macht — die Bank dazu u. ſ. w. hat er immer in ſeinem Schlafzimmer gehabt. Der alte Kommis und Miß Proß, die Pflegerin Lucies, bewachen ihn und vernichten, nachdem der Doktor, wieder geneſen, ſeinen Kindern nachreiſt, mit ſeiner Genehmigung die gefährlichen Erinnerungsmittel. Der Anfall wurde Lucie verſchwiegen. — Die Revolution iſt in vollem Gange, der alte Kommis muß der Bankkommandite wegen nach Paris. Charles, den Gabelle in einem Briefe ruft, ihn durch ſein Zeugnis vor dem Revolutionsgericht zu retten, da er deſſen milde Aufträge ausgeführt, geht nach Paris, was die Seinen erſt nach ſeiner Abreiſe durch Briefe von ihm erfahren. Sie folgen ihm. Unterdes iſt das Emigrantengeſetz gegegeben und Charles wird bei ſeiner Ankunft in Paris in das Gefängnis La Force gebracht. Doktor Manette, der als Baſtillegefangner populär iſt, macht ſich als Arzt einheimiſch und weiß ſich ſo in das Vertrauen zu bringen, daß er glauben darf, Charles retten zu können, der durch ihn in der Septembermordnacht am Leben erhalten wird. Er wächſt nun im Selbſtvertrauen, jetzt nicht mehr Pflegling, ſondern Halt der Seinen und bringt wirklich Charles glücklich durch das Gericht und in Freiheit. Aber kaum befreit, wird er zum zweitenmal arretiert auf Anklage der beiden Defarges und eines dritten. Beim Gerichte bringt das Papier mit der Geſchichte Dr. Manettes und ſeinen Flüchen auf das Haus Evremond in den Händen der Defarges alles in ſolche Aufregung, daß Charles in die Conciergerie gebracht wird, um am andern Tage zur Guillotine zu wandern. Der Doktor, der ſolchergeſtalt wider ſeinen Willen des Eidams Hauptankläger geworden, fällt wiederum in ſeine Geiſteskrankheit. Carton, der auch in Paris, erhorcht zufällig von Barſad

und Dry, die jetzt Revolutionsspione, die neue Gefahr; bei Defarges sich als Stockengländer gebärdend, daß Madame Defarge auch den Doktor, Lucie und das Kind unter die Guillotine liefern will. Er kauft ein Pulver, zwingt den Barsad mit Anklagedrohung — daß Dry noch lebe, bezeugt Mr. Cruncher, Tellsons Ausläufer, der als Auferstehungsmann statt Drys Leichnam Steine u. s. w. im Sarge gefunden, wodurch Carton einen Vorteil erhält —, ihm den Zutritt bei Charles zu verschaffen, und ihm bei seinem Plane behilflich zu sein, der darin besteht, daß er kurz vor Charles Abholung zum Tode, diesen besuchen, durch Einatmenlassen des Pulvers ohnmächtig machen, die Kleider wechseln und so zu dem Kommis schaffen lassen will. Diesen hat er durch Mitteilung der Gefahr Lucies, des Doktors u. s. w. bewogen, diese, da er zur Abreise bereit, mit in den Wagen zu nehmen und vor drei Uhr ihn erwartend, zur Abfahrt bereit zu sein. Auch hat er ihm seinen Paß gegeben, der dann für Charles Paß gelten muß, der Doktor hat ebenfalls den seinigen. Der Plan gelingt, jene entfliehen mit Charles, dem Ohnmächtigen, in Cartons Kleidern, Carton wird guillotiniert statt seiner. Mr. Cruncher und Miß Proß wollen von Notre-Dame aus ihnen nachfahren, während Cruncher den Wagen besorgt, kommt Madame Defarge, um ihr Opfer, Lucie, nochmals zu sehen; Miß Proß läßt sie nicht durch eine der Thüren, sodaß jene glauben muß — die übrigen offnen Zimmer sind ausgeräumt und erregen den Verdacht der Flucht —, die Fliehenwollenden seien in jenem Zimmer. Sie will mit Gewalt hinein, sich zu überzeugen, um im Falle der Flucht nachsetzen zu lassen; die beiden Frauen, deren keine der andern Sprache versteht, ringen miteinander, wie die Proß das Pistol, das die Defarge aus dem Busen zieht, ihr aus der Hand schlagen will, geht dieses los, die De-

ſarge iſt tödlich getroffen; die Proß ſchließt ſie ein, wirft den Schlüſſel in die Seine, findet Cruncher; ſie fliehen und die letzte Todesgefahr Charles und der Seinen iſt abgewandt.

Dieſer Roman Dickens hat nur einen Handlungsſtamm, der zwar aus zwei Wurzeln hervorſchießt. — Der Roman überhaupt hat ſeine Einheiten, wie das Drama. Eine Anzahl von Perſonen in ihren Charaktern das Feſte; darum der bunteſte Wechſel in ihren Situationen zur Welt, zu ſich und zu einander. Ein bloßes ewiges Kommen und Gehen von Charaktern und Situationen kann nicht unterhalten; freilich bedarf der Roman des Wechſels noch mehr, denn das weit kürzere und gedrängtere Drama, aber eben der Wechſel ſetzt etwas Feſtſtehendes voraus, an dem er zur Erſcheinung kommt. So iſt es denn am vorteilhafteſten, auch für den Roman eine leicht überſehbare einfache oder Doppelgruppe von Perſonen zu haben — zur Leichtüberſeh- und Behaltbarkeit hilft zweckmäßiges Kontraſtieren in Stand, Rang, Charakter, Temperament, Geſchlecht, Alter u. ſ. w. Ein Bild zu brauchen. Wie eine kleine Reiſe in einer Gegend mit einer Anzahl leicht von einander unterſcheidbarer Höhen. Unſer Weg, der zu dieſem Zwecke geführt wird, zeigt uns jetzt dieſe Höhe und nennt ſie uns, dann lernen wir jene kennen. Es kommen neue in unſern Geſichtskreis und bilden unter ſich und mit den früher bekannten wechſelnde Gruppen und zeigen immer neue, uns bisher ungekannte Seiten; einer und mehrere verſchwinden, wir glauben ſie nun verloren zu haben. Aber bei einer neuen Wendung des Weges überraſcht uns plötzlich ihr Wiedererſcheinen. Wir ſehen Höhen *vor* uns liegen und *hinter* uns; am Ende des Weges ſehen wir beim Rückblicke alle, die einander ſo ferne ſchienen, zuſammengerückt u. ſ. w.

Eine kleine Anzahl immer wieder, aber in neuer Gruppierung erſcheinender Figuren unter dem Einfluß einer unmerklich ſich ändernden Situation. Dadurch wird immer Überraſchung, Wechſel, aber nur durch die wohlbekannten alten, ein Doppelreiz, der Reiz der Neuheit und der Reiz der Gewohnheit zuſammen.

Übrigens ſcheint der Plan bis in die kleinern Gelenke vor der Ausarbeitung fertig geweſen; nur die kleinſten ließ Boz ſich ſelber machen. Oder ſollte er Crunchers Abenteuer auf dem nächtlichen Friedhofe erſt ſpäter nach der erſten Szene zwiſchen Barſad und Carton eingeſchaltet haben? Hatte er vielleicht jenes Abenteuer erſt in einer andern Verbindung mit dem Ganzen gebracht? Ich glaube nicht.

So gehören in dieſem Romane die Manettes, Charles, die Madame Defarge zuſammen; ſie ſind ſozuſagen das Perſonale der Verwicklung; Sidney Carton, Cruncher, Proß, Lorry teilen die Löſung unter ſich. Es ſind zwei Begebenheiten, eine vor dem Anfange des Buches liegende, eine, die während der Erzählung vergeht. Beide ſind in Wechſelwirkung. Lorry iſt ſozuſagen die Thürangel des Ganzen, ein gleich notwendiger als beſcheiden zurücktretender Teil desſelben. Er gehört in die beiden Begebenheiten, obgleich nicht als ein Wiſſender. Er iſt unbedingt die gelungenſte und liebenswürdigſte Figur des Buches.

Wir wollen nun ſehen, wie Boz die obige Geſchichte arrangiert hat.

Der Einfall des Advokaten, um Lucie zu werben, iſt hineingekommen, um dem Mr. Carton Gelegenheit und Raum zu geben zum Darthun ſeiner hoffnungsloſen Blaſiertheit, und ich weiß nicht, welche gleichgiltige Szene beim Doktor, damit Carton der Lucie ſeine eigentümliche uneigennützige Liebeserklärung und dem Charles ſeine ebenſo eigne Freundſchaftserklärung zu machen, Raum hätte. Es wäre ſchwer, beſonders

die erſte Erklärung beſtimmter zu benennen; die Szene war um der letzten Wendung des Buches willen nötig, ſie iſt dialogiſch vortrefflich gelungen und überhaupt die Erfindung ganz natürlich und wahrſcheinlich. Nun ſehe man, wie Dickens dieſen eingeflickten Behelf der Szene des Advokaten mit ſeinem Schakal benutzt hat, dieſen durch den Kontraſt mit jenem zu heben, „der Mann mit Zartgefühl“ den „Mann ohne Zartgefühl,“ indem der Advokat auch noch fertig gemalt wurde. Der Advokat gehört eben zu Cartons Zubehör.

Was man im voraus an der Geſchichte tadeln kann, iſt die Künſtlichkeit der Verknüpfung. Wie Carton im Weinhauſe die beiden Spione trifft, aus ihren Geſprächen die neue Gefahr Charles und dann bei Deſarges die der übrigen Familie erfährt, das Mittel, wodurch Carton den Charles betäubt, die Art, auf welche die letzte Todesgefahr der bereits Entflohenen, beides, herbeigeführt und erledigt wird — daß die Deſarge nochmals zu Lucie gehen will, die Verabredung der Proß mit Cruncher, an der Notre-Dame einzuſteigen, der Umſtand, daß die Deſarge nicht engliſch können darf, um nicht die Flucht zu erfahren, das Ringen der Frauen, das zufällige Losgehen des Piſtols und zwar mit ſolchem Erfolge; das alles iſt überaus äußerlich und künſtlich, d. h. unkünſtleriſch und nimmt dem wirklich Schönen und Künſtleriſchen im Romane ſeinen Wert. Die Vorgeſchichte hat etwas ſehr abgenutztes. Ganz beſunderbarlich ſteht in der letzten Partie das Chriſtentum mit der Lehre: „Es gab damals viele Frauen, auf welche die Zeit ihre entſetzlich entſtellende Hand legte. Nun ja; ſie hatte einen Charakter, aber nicht der Zeit zum Trotze, ſondern der Zeit zu Gunſten. Die Zeit macht aus uns was ſie will; unſer Charakter iſt kein Schutz gegen, ſondern eine Handhabe für die Zeit, aus uns zu machen, was ſie will. Wir machen nicht unſre Zeit, kein Einzelner

macht eine künftige Zeit; weil unsre Urahnen sich einen Rausch tranken, müssen wir am Katzenjammer leiden. Unser Thun ist nicht unser, weder unser braves noch unser schlimmes; wir sind nicht Licht und haben nicht Licht, wir sind bloß der zufällige Gegenstand, an welchem ein Licht zur Erscheinung kommt. Nur unser Leiden ist unser; ein Ding, worauf bald Sonnenstrahlen bald Schatten fallen" — aber ich komme von meinem Gegenstande ab. — Es ist die Frage, ob es möglich, ein so reiches Werk, an Kontrasten und wechselndem Unterhaltungsmateriale, spannenden und packenden Situationen und zugleich an launigen Ruhepunkten, mit einer und derselben Seele so zu durchdringen, daß uns überall Notwendigkeit, überall Seele und nirgends die nackte äußerliche Technik darin begegnete. Solch ein Roman wie die „Zwei Städte" ist wie ein menschlicher Körper mit hölzernen oder metallnen Gelenken; er ist ein wirkliches Leben bis auf diese unorganischen Mechanismen. — Die Kunst des Dialogs ist nicht genug zu bewundern.

Dickens ist genötigt, da er gleich drastisch beginnt, so fortzufahren, ja noch zu steigern. Er kann daher keine bescheidnen Motive brauchen, weil die neben den drastischen durch Kontrast flau erscheinen würden. Wenn die Motive nicht an sich drastisch sind, so muß er sie steigern, soweit es nötig, sie mit dem drastischen Charakter des Ganzen in Einklang zu bringen. Desto breiter aber wird seine Welt, je mehr dann feinre Naturzüge in den Dialog eingemengt sind. Seine Welt ist eine gesteigerte wirkliche. Er nimmt seine Motive aus der Wirklichkeit, steigert sie aber so stark, daß sie Mittelwesen einer wirklichen und einer phantastischen Welt werden. Dieses würde auffälliger sein, wenn er nicht zugleich im ersten Anfange eines Werkes so energisch auf die Phantasie wirkte, daß wir wie geblendet oder bezaubert gern das normale Maß ver-

geſſen. Wunderbares — wenn gleich, was in der wirklichen Welt geſchehen kann — geſchieht, noch wunderbarer dadurch, daß es eine Zeitlang mit für uns verdecktem Zuſammenhange ſich weiter ſpinnt, und was davon uns gezeigt wird, uns immer tiefer in den Irrgarten führt, in welchem es der Phantaſie ſo wohl iſt, wie wir ſchon an Kindern zur Weihnachtszeit ſehen können. Da geht der Vater aus, die Mutter aus, ohne zu ſagen wohin, zu ungewöhnlicher Zeit und mit ungewöhnlichem Geſichte aus, denn das Geheimnis verbergen macht eben ſo ſeine Chiffernſchrift als die Spannung derer, denen es verborgen wird. Wie lange währt es, bis ſie wiederkommen, und nun kommen ſie geheimnisvoll mit verdächtigem Gebauſch in den Mänteln von weniger oder mehr entſchiedner Modellierung. Es wäre ſchon genug, wenn ſie nur etwas Neues, Unerwartetes zu ſehen bekommen ſollten, die kleinen Geiſter zuſammen, aber ſie ſollen das Neue und Unerwartete haben. Dies iſt ein Wink für den Erzähler, daß er nicht bloß die Phantaſie errege, daß er wirklich etwas gebe. Dies Etwas iſt, was unſer Gemüt ins Intereſſe zieht, und zwar ſo feſt, daß es zu einem Teile unſers innern Beſitzes, ſozuſagen unſers Weſens wird, das, was wir als unſer aus dem Buche davontragen. Das ſind die liebenswürdigen Figuren und ihre Silberblicksmomente, wo der Gemütsgehalt völlig ſichtbar in die ungeſchickte Außenform tritt, der Geiſt die ungefüge Materie verklärt, wie z. B. manche Momente in dem Verhältnis Joes und Pips in „Große Erwartungen.“ Hier wie überall iſt der Kontraſt, der wunderbare Modelleur und Luftperſpektiviker, thätig. Es ſind da Geſtalten zur bloßen Überraſchung und zur Reizung der Phantaſie, ferner Geſtalten von und für das Gemüt, in welchen ein mächtiger Gehalt durch die Unvollkommenheiten des Mediums, in dem er erſcheint, zugleich gehoben und geſänftigt, in welchen

das Ferne, das Ideale uns in einer unidealen, mängelvollen, unmittelbar aus Zuthaten aus unsrer täglichen Umgebung zusammen geschoßnen Gestalt unmittelbar nahe tritt. Aber wie der heilige Christ, so sorgt der Romandichter auch dafür, daß sich Schärfung des Verstandes und Mehrung der Erkenntnis mit den Reizen für Phantasie und Gemüt eine. In der That ist die Hauptsache beim humoristischen Romane, daß der Erzähler bedacht sein muß, das Geistige und Ideale in die uns geläufigsten Naturzüge zu kleiden, unser Interesse beständig rege zu erhalten und, indem er auf unsern ganzen Menschen wirkt, keine einzelne Kraft in uns zu überspannen; denn jede einseitige Anstrengung stört unser Gemeingefühl und wird unbehaglich, in stärkerm Grade peinlich. Also immer muß der Autor interessieren, das Flaue darf uns nie langweilen, das Drastische uns nicht einseitig überspannen. Zunächst regt er unsre Phantasie an, damit er unsern Glauben gewinne, seine Welt uns wirklich lebendig werde. Wir wandeln auf dem Boden eines Rätsels für den Verstand und machen uns das Wandeln über dem Rätsel vorübergehend vergessen, damit es uns nicht überspanne und auch nicht abstumpfe gegen seinen Reiz. Die Formen der Zeichnung und die Tiefe und Gesättigtheit der Farben bringen die Gestalten unmittelbar an uns heran, sodaß wir verkürzten Beinen, als streckten sie sich wirklich aus der Fläche heraus, ausweichen mögen, während doch ein breiter Rahmen das Bild in sich abschließt. Immer ist es Ernst, und immer doch ist es Scherz mit dieser dargestellten Welt; wenn es uns Scherz ist, so ist es den Gestalten desto heiligerer Ernst; nie darf beides zusammenfallen; das Phantastische muß fortwährend durch ein wirkliches Element balanciert werden; je mehr Freiheit, desto mehr Notwendigkeit, je phantastischer, desto wirklicher. Denn der ganze Reiz und der

ganze Zauber beruht auf der ſteten Syntheſe der beiden Welten; ſobald die eine heraustritt aus der Verbindung, iſt der Zauber vorbei. Darin beſteht hier die poetiſche Wahrheit.

Die Charaktere entwickeln ſich (in dem Sinne des uns allmählich Bekanntwerdens) nicht ſowohl durch Thathandlung, aus freien Entſchlüſſen hervorgegangen, und die dann in die Kauſalität eingreifen, als durch Aktion. Es würde unpaſſend ſein, wenn Lorry, Kapitän Cuttle oder Joe Gargery etwas Thätliches zum Kauſalnexus beitrügen, am ſchlimmſten, wenn eine trügliche Kataſtrophe daraus erfolgte. Nur im Ganzen ſind ſie etwas für die Geſchichte, als Freunde u. ſ. w., die nach ihrer Weiſe thatſächlich ihre Freundſchaft beweiſen voll heiligen Ernſtes und Einfalt, aber in der Regel ohne einen eigentlichen wirklichen Einfluß auf den Gang der Begebenheit zu haben. Aus zwei Gründen, erſtlich um des Ganzen willen, das nicht von ſolchem relativ Kleinen abhängen darf, zweitens um der Figuren ſelbſt willen, die ſonſt aus der Unbefangenheit ihrer Stellung zum Ganzen heraustreten, in welcher ihre Schönheit hauptſächlich gegründet iſt. Denn eben in dem Verhältniſſe, daß das, was ihnen ſo wichtig erſcheint, und in deſſen Ausführung ſie ihre ganze Energie legen und nachher wohl den guten Erfolg, der ganz andre Urſachen hatte, oder auch gar einen nur geträumten Erfolg mit Stolz und Genugthuung betrachten und darin ſich ſelbſt ſo unendlich wichtig erſcheinen, alſo eben darin, daß, was ihnen wichtig erſcheint, dem Leſer ſo ganz anders vorkommt, liegt der Zauber dieſer Geſtalten vor allem andern.

Überhaupt aber ſtört eigentliches Thathandeln, inſofern aus ſeinem Zuſammenhange ein Schickſal wird, die Behaglichkeit des Romanes und iſt ſeinem Weſen nicht angemeſſen. Alle Thathandlung muß im

Romane ein weit kleinres ſein und weniger bedeutendes für den Gang des Ganzen, als im Drama. Das einzelne Leben iſt im Romane ein Stück Weltleben, es ſteht nicht ſo ſouverän da, als der Held eines Dramas, beſonders einer Tragödie.

Im Romane iſt das Detail die Hauptſache, da das Ganze gar nicht zur Überſchaulichkeit mit einem Blicke, zum Zuſammenfaſſen in ein ſittliches Urteil beſtimmt iſt. Es verhält ſich zum Drama wie das verbum activum zum verbum neutrum. Daher hat im Drama die Einheit in der Mannigfaltigkeit des Charakters, im Romane die Mannigfaltigkeit in der Einheit den Accent. Im Romane iſt das Ausleben der Figuren der Zweck, nicht das Handeln, wie im Drama; dort iſt das Handeln der Figuren Mittel zum Ausleben, hier umgekehrt iſt das Ausleben nur als indirekte Motivierung des beſtimmten Handelns da. Im Romane ſind die Zuſtände, die Affekte die Hauptſache, wie im Drama die Leidenſchaft, die Abſicht. Deshalb muß der Romancharakter individueller in Zuſtands-, allgemeiner in Handlungsmotiven ſein, wie der Dramencharakter allgemeiner im Zuſtändlichen, individueller im Handeln. Der Dramenheld macht ſeine Geſchichte, der Romanheld erlebt die ſeine, ja man kann ſagen: den Romanhelden macht ſeine Geſchichte. Natürlich nicht im ſtrengſten und ausſchließlichen Sinne genommen, denn auch der Dramenheld iſt zugleich Produkt ſeiner Geſchichte; da er aber auch der Produzent iſt, ſo iſt er ſein eignes Produkt. Im Romane umgekehrt; hier iſt der Held Produzent, inſofern er Produkt iſt. Hier iſt das Nichtich das Beſtimmende, die Form, in welcher das Ich ſeine endliche Geſtalt gewinnt, in ſeinem eignen Handeln folgt er gezwungen dem Handeln der Welt, deſſen Objekt er iſt; in der Tragödie hilft das Nichtich dem Ich ſich ſelbſt zerſtören. Ich rede hier nur von der Tragödie, indem

dieſe eigentlich der Gegenſatz des Romanes oder Epos iſt. Der reine Roman — ohne Miſchung mit den Elementen der Tragödie — kann und darf nicht traurig ausgehen, weil ſeiner Natur gemäß das Schickſal des Helden mehr zu einer Naturwirkung werden müßte als zum Austrage eines ethiſchen Konfliktes durch dieſen ſelbſt.

Zu dem Romane, wie ich ihn hier auf Dickens Spur konſtruiert, gehört eine ſtetige Wachheit und Lebendigkeit der Aufmerkſamkeit, eine ſtets feurige Phantaſie, Feuer in dem Leſſingſchen Sinne, wo es die Lebendigkeit bedeutet, mit der alle Stücke, die den Künſtler ausmachen, zuſammenwirken, und eine Unermüdlichkeit, die nicht durch die Länge der betreffenden Kunſtleiſtung überdauert und beſiegt wird. Der Künſtler darf keine Flauheit in ſich aufkommen laſſen; immer wachſam und alles zu ergreifen und energiſch zu ergreifen bereit ſein, was der Moment fordert und giebt.

Es gilt Begebenheiten, die ſtark auf die Phantaſie wirken, zu erſinnen, wobei nicht auf Einheit der Situation gedacht werden muß, wie im Drama. In dieſe Begebenheiten hinein eine Anzahl von lebensvollen Figuren zu ſtellen, unter ſich zu gruppieren, von denen einige darauf zielen, unſre Phantaſie, andre, unſer Gemüt ſowohl in Sympathie als Antipathie, andre unſern Verſtand zu intereſſieren; womöglich eine Vollſtändigkeit der Menſchheit, überlegne, naive, gute, ſchlimme, ernſte, heitre — was nicht mit dem Eindruck, den ſie uns machen ſollen, zuſammenfallen muß —, mehr oder weniger einſeitige, raſche, langſame, melancholiſche, ſanguiniſche; choleriſche, phlegmatiſche, prunkhafte, ſchlichte Bildungs- und Naturmenſchen.

Freilich iſt auch im Romane ein Kauſalnexus,

aber in ganz andrer Weiſe wie im Drama. Mehr die Notwendigkeit als die Freiheit erſcheint in der Handlungsweiſe des Romanmenſchen; die Kauſalität iſt daher mehr eine Kauſalität der Situationen, als des Charakters; im Charakter handelt mehr die Natur, die allgemeine, als im Drama, wo die Einſeitigkeiten ſchärfer auſeinander ſtoßen. Der Kauſalnexus hat weit mehr einzelne und ſchwächre, an ſich unbedeutendere Glieder, die Abſicht des Einzelnen beherrſcht nicht ſo das Ganze, der Ausgang iſt mehr ein Produkt der Mannigfaltigkeit als der Einheit, die Abſichten der Einzelnen neutraliſieren ſich mehr, das Handeln des Einzelnen verſchwindet mehr gegen das Ganze, wie das einzelne Handeln gegen den Zuſtand. Das Produkt der einen Abſicht wird durch die der andern und durch gleichgiltiges Thun, d. h. abſichtsloſes retardiert, und der Ausgang trägt nicht die Signatur eines Kampfesausganges, wo einer gegen alle andern und dieſe gegen jenen ſich durchſetzten und beide Parteien beſiegt ſiegend oder ſiegend beſiegt wären. Mehr dem Einanderdrängen von Eisſchollen im Eisgange vergleichbar, von welchen jede, gedrückt, Druck ausübt, und doch die Geſamtheit des Druckes und die Urſache nicht in den Eisſchollen ſelbſt, ſondern im Waſſer liegt. Am Ende iſt kein Einzelner ſchuldig im dramatiſchen Sinne, man kann die einzelne Handlung nicht nachweiſen, die Grundurſache und Haupturſache wäre, keine ethiſche Schuld, deren notwendige Folge der Ausgang wäre. Die Perſonen können wohl Schuld wirken und wirken ſie, aber für ſich, ohne daß das Ganze die Richtung davon bekäme; die Schuld der Einzelnen iſt als ſolche mehr Folge als Urſache; oder vielmehr das, was im Drama Schuld heißt, exiſtiert hier gar nicht. Die Perſonen handeln gut oder böſe, haben die Folgen davon zu tragen, aber nicht der Zuſammen-

hang dieſes Handelns und Leidens iſt die Hauptſache, noch prägt ſie (die Schuld) ſich als das Zentrum und den eigentlichen Gegnſtand des Werkes aus.

Daraus ſolgt die Verſchiedenheit des epiſchen und dramatiſchen Helden und überhaupt Charakters der Perſonen. Im Drama iſt das Ethiſche die Hauptſache, das ethiſche Vermögen, die Thatſeite die Hauptſache am Helden, weil ſeine Schuld und ihre Fortführung und Verſtärkung durch das weitre Handeln ethiſcher Natur ſein müſſen. Im Romane iſt das Handeln nicht die Hauptſache, auch nicht ein freies im dramatiſchen Sinne, der Accent wird deshalb beim Romanhelden, überhaupt den Romanfiguren, auf der Exiſtenz und der Breite der Erſcheinung liegen. Der Charakter iſt nicht ſowohl ein handelnder, alſo auf eine große Leidenſchaft als ſeinen Kern gebauter, er iſt mehr ein Naturweſen, ein Repräſentant der Sitte und Mode der Zeit, eines Standes, einer Bildungsſtufe, ein für ſich Seiendes, ein abgeſchloßneres, nicht eines, das, um ſich durchzuſetzen, dem Strome entgegen, ſondern eines, das behaglich mit dem Strome ſchwimmt. Und wo es ſich iſoliert hat, iſt es einſiedleriſch, heimlich abgeſchloſſen, aber mehr defenſiv als offenſiv und will ſeine Einſeitigkeit nicht der Welt aufprägen. Dieſe Figuren ſind daher mehr in ſich vergnügt, ſelbſtzufrieden, und wenn ſie Leidenſchaft beſitzen, wie z. B. Herrſchſucht, ſo bleiben ſie damit in ihrer kleinen Welt und laſſen ſie mehr im kleinen und einzelnen wirken, als daß ſie ſie zu einer großen oder ſchweren That zuſammenfaſſen; ihre Wirkung auf die Umgebung iſt mehr eine ſchwache aber fortdauernde; dazu haben ſie noch mehr gleichgroße oder weniger ſchwächre andre Leidenſchaften, von denen eine die andre neutraliſiert, oder es fehlt ihnen die Energie, dieſer Leidenſchaft ſich völlig hinzugeben ohne Rückſicht und Beſinnen.

Große Erwartungen von Dickens

Der Totaleindruck eines Romans wie „Große Erwartungen“ ist unbeschreiblich. Zu welch wunderbarem Akkord das Wunderbare und Natürliche, kurz alle Gegensätze, die zugleich wirksam sind, zusammenklingen, ist nicht zu sagen. Und wie selbst das Künstliche, das einzeln auffällt, diese Totalempfindung nicht beeinträchtigt, im Gegenteil uns nicht fehlen darf. —

Die durchaus realistische Natur des Romans wird mir immer deutlicher. Sie bedarf Thatsachen, objektive, und zwar bis in die kleinste Schilderung hinein. Was im Drama nicht auffällt, im Gegenteil nötig ist, die gerade Linie wirkt im Roman so prosaisch und zweckwidrig wie in einer Landschaft eine schnurgerade Straße. Die dramatische Bewegung ist innerlicher Natur, und äußre Thatsachen haben im Drama nur insofern Gewicht, als sie Merkmale der innern Vorgänge und geeignet sind, auf diese zurückzuwirken. Die epische Bewegung dagegen geht von außen nach innen; die äußre Thatsache hat einen Wert an sich, und die innern müssen Mittel werden, die äußre Bewegung im Gang zu erhalten. Bei der dramatischen Erfindung müssen wir von einer innern Thatsache (Leidenschaft, Willensentschluß) ausgehen, und die äußern Thatsachen müssen — in ihrer ersten Quelle alle aus einem bewußten innern Akte entsprossen (d. h. absichtlich, gewollt, gemacht) — als Motive in die innre Thatsachenreihe (Handlung) treten und zu einem innerlichen Abschlusse führen. Bei der epischen dagegen gehen wir von einer oder mehreren äußern Thatsachen aus und legen dann erst die Seele hinein. Dort bildet die Seele ihren Körper nach sich, hier schafft der Körper sich eine Seele.

Der Einzelne ist ein kleiner, ohnmächtiger Punkt in der Mannigfaltigkeit des Epos; im Drama dagegen

iſt der Held das überwiegende Moment, wie er auch und als ſein eignes Opfer fällt. Schon die Maſſe und das Gewicht des Äußern (im Roman) muß die etwa aufgewandte Charakterkraft eines Einzelnen als einen kleinſten Punkt erſcheinen laſſen, die Summe der Möglichkeit vereinter Menſchenkräfte unſer Augenmaß erdrücken. Den Ausdruck Handlung ſollte man vom Drama nur dann brauchen, wenn von ſeinem Gegenſatz zum Epos die Rede und dieſer hervorgehoben werden ſoll. In der praktiſchen Theorie des Dramas kann nur von handelnden Menſchen(-Arten) die Rede ſein. Die dramatiſche Charakterentwicklung, d. h. Werden und (in der Tragödie) Untergang des Charakters, iſt ein Rückſchlag ſeines eignen Weſens durch das Medium ſeines Handelns oder Unterlaſſens — denn im Drama ſteht das Unterlaſſen auch als ein Handeln da, weil das Drama ethiſcher Natur iſt. Im Epos iſt es anders. Die Verhältniſſe, ihre Entwicklung, die Hauptſache, das liegt mehr in der Situation und den Charakteren, die eigentliche Treiber der Handlung ſind, nicht in den Helden, die vielmehr Mittelſchlag ſind.

Zur Sache. Wie prächtig epiſch iſt die Entwicklung des Pip. Erſt ein Kind, ein völliges Kind, an dem nichts Dramatiſches, kein Leidenſchaftskeim, ſondern lediglich die epiſche Bildſamkeit erſcheint. Er lernt eine gebildetere Form, eine reichere Ausſchmückung des Lebens kennen, die Liebe beginnt und macht Eſtellas Hohn über ſeine Plumpheit unerträglich. Sein Idyllzuſtand wird ihm verleidet, aber als echt epiſcher Charakter reißt er ſich nicht aus eigner Kraft des Willens und Entſchluſſes heraus. Da kommt die Hilfe eines Unſichtbaren, er ſoll, was er wünſcht, ein Gentleman werden. Der Kontraſt macht ſeine Eitelkeit rege, und ganz der äußern Thatſachen Spiel und der daraus hervorgehenden Stimmungen, wird er hölzern und arrogant gegen Joe und Biddy, zeigt dem ſchlimmen

Orlik ſeine Geſinnungen bei zwei Gelegenheiten. Die Meinung, ſein Los komme von Miß Havisham, unterſtützt die Liebe, im übrigen lebt er als echt epiſcher Charakter, da ihn nichts von außen in einen gewiſſen Beruf hineindrängt, in den Tag hinein und verführt auch andre dazu. Er vergißt Joe undankbarerweiſe immer mehr, ſo ſehr, daß der einfache Joe ſelbſt es fühlen muß, überläßt ſich ſeiner Liebe immer mehr, aber immer als epiſcher Charakter, d. h. ſo, daß er nicht ſelbſt thätig dabei wird. Die Nichterwiderung ſeiner Liebe macht ihn glücklich-unglücklich. Da kommt der, der ihn zum Gentleman gemacht; er erkennt den Sträfling, und der Abſcheu vor dem Geber macht ihm die Gabe abſcheulich. Er möchte davon laufen, aber echt epiſch wird der Gedanke nicht zu einem energiſchen Entſchluß; durch die Angſt und Spannung bei der Gefahr ſeines Wohlthäters, durch eine innre Änderung desſelben und den ſchlimmen Ausgang des Rettungsverſuches ſiegt die Dankbarkeit über den Widerwillen, und der edle Grund von Pips Natur tritt zu Tage, wie er, als er die Gabe bereits eingebüßt, mit Treue dem Geächteten anhängt, von ſeiner Eitelkeit kuriert (das Epiſche darin, daß die Eitelkeit in ihm durch äußre Vermittlung geweckt und ebenſo wiederum beſeitigt wird), bis zu deſſen Ende, und ihn zartfühlend in ſeiner Täuſchung läßt, Pips Gentlemantum werde ihn, die Gabe werde den Geber überleben. Nun krank infolge alles deſſen, begegnet er dem treuen, wiewohl gekränkten Joe wieder; die letzte Eitelkeit, wenn er noch welche hat, ſtraft und vernichtet die Krankheit, ſeine Liebe iſt ihm verloren; bei Joe findet er auch Biddy, auf die er noch gerechnet, verſagt; er iſt ohne Vermögen dazu. Die Welt hat ihm Hoffnungen und Laſter gegeben, ſie hat die Hoffnungen vernichtet und die Laſter wiederum getilgt — beiläufig im Grunde die Weltanſicht der griechiſchen Tragiker. — Pip er-

wirbt sich Vermögen, eine Art des Handelns, die sich mit der Natur des Epischen verträgt, ja recht eigentlich diese Natur hat, weil es sich nicht in eine Thatsache zusammenfassen kann, findet Estella ebenso episch als er selbst ist, und so schließt sich in einer epischen Heirat — d. h. nicht aus dem Zuviel einer frischen jungen Leidenschaft, sie rennen nicht über alle Hindernisse hinweg zusammen, sie sind zu einander geführt worden, und da sie nichts mehr auseinanderzieht, bleiben sie beisammen und heiraten sich — das Buch.

Das Epische dieser Charakterentwicklung ist, daß alle Impulse von außen kommen, und zwar nicht als Rückschlag einer Thatsache, in der der Charakter sich mit leidenschaftlicher Energie zusammengefaßt hatte, dazu liegt sie nicht einer abstrakt geraden Linie, und die Impulse kommen nicht von einer Seite und wirken nicht nach einer Seite.

Das „Substantielle" Hegels ist die Grundnatur des Epischen, das Formale des besondern Charakters (bei ihm) das Dramatische. Dies hat sich erst in Shakespeare im völligen innern Gegensatz zu dem Epischen herausgebildet und darin den Höhepunkt seiner Geschichte erreicht; bei den Alten ist der Unterschied zwischen dem Epischen und Dramatischen mehr ein äußerlich formaler.

Der Roman „Große Erwartungen" hat zwei Handlungsstämme, die Geschichte von dem Sträfling, der, deportiert, ein rechtlicher Mann wird, und den kleinen Knaben, der sich ihm einst in der Not auf der Flucht treu bewies, weil er selbst die Gentlemen, die seinen Neid erregen, nicht überbieten kann, zu einem Gentleman machen will, damit der es thue. Ganz parallel wie Miß Havisham, da sie ihr gebrochnes Herz nicht an den Männern rächen kann, die Estella dazu erzieht. Parallel bis in die Gelenke hinein, daß der Sträfling zuerst nur durch Dankbarkeit bewegt

wird, dann aber nach und nach auf die individuellen Gentlemansgedanken kommt und zwar durch dieſelbe Iſoliertheit — die Mutter der Grillen und Schrullen, der fixen Ideen —, die Miß Havisham aus dem Gedanken, das ihr anvertraute Kind durch ihre Erziehung vor dem Unglück, das ſie ſelber traf, zu bewahren, in jenen phantaſtiſchen Entſchluß treibt. Was dieſe Kontraſtierung zu einer im Geiſte Shakeſpeares macht, iſt die ſittliche Gerechtigkeit, die den armen Teufel von Sträfling im Tode noch glücklich ſein läßt, indem er ſein frühres Leben nun abgebüßt fühlen kann, und auch die Täuſchung läßt, daß die Folgen ſeiner Wendung zum Guten ihn überleben, was auch — echt ſhakeſpeariſch — geiſtig wahr gemacht iſt, denn Pips Veredlung geht daraus hervor, er macht ihn nicht allein zum Gentleman, ſondern zum edlen Menſchen. So iſt dieſer arme Teufel aus dem Schlamm ſeiner Kindheit heraus, der Reinheit entgegengeſtiegen, während die Miß Havisham umgekehrt durch eine Leidenſchaft ſinkt; wie jener im Sterben ſchuldfrei, wirkt Reue, das gethan zu haben, was ſie nicht wieder gut zu machen glauben muß, bei der Miß Verzweiflung im Tode. An ein Kind, das eben im kritiſchen Momente in ihre Lebensſphäre hereintritt, knüpft ſich bei beiden die ethiſche Entwicklung an, die des armen Sünders zur Beßrung, die der reichen noch Schuldloſen zur Verſchlimmerung. Der die beiden Stämme verbindet iſt Pip, der dem Sträflingsſtamm angehört.

Durch dieſe ethiſche Idealität der Kompoſition wird der Tadel der Künſtlichkeit der betreffenden Motive, beſonders Shakeſpeares Muſter gegenüber, nicht aufgehoben, aber gemildert, zumal das eine das andre natürlicher macht.

Nun ſehe man die epiſche Breite, in welche jeder dieſer Handlungsſtämme in Zweige und Laub geſchoſſen, wie dieſe Zweige emanzipiert ſind, alles das, damit

das Ganze nicht im Übergewicht der Einheit über die Mannigfaltigkeit, der innern Vorgänge über die äußern, der Bewegung über das Zuständliche, der Handlung über das Begebenheitliche, des Pathologischen über das Psychologische dramatisch werde. Des Helden Pip innre Bewegungen haben durchaus keinen direkten Einfluß auf die Begebenheit, aber stets ist das Äußre von sichtbarem Einfluß auf sein Innres. Boz (Dickens) ist Shakespeare in den Roman übersetzt. — Merkwürdig, wie die Fiktion, als erzähle ein Augenzeuge überall von selbst den Autor, auf die epische Erfindung und Ausführung eines Werkes hindrängt. Man kann dies an „Große Erwartungen" mit „Zwei Städte" (die sich schon sehr dem Dramatischen nähern, besonders in dem Entschlusse Cartons), an Copperfield mit andern Romanen Dickens vergleichend nachweisen.

Eine Hauptsache, daß man sich durch das Einzelne bei der Ausarbeitung nicht irren läßt. Einmal ist eine gewisse Geduld, wohl besser ruhiges Blut, dann aber eine beständig gleiche Energie der Aufmerksamkeit nötig. Es muß auch verhältnismäßig indifferente und daher langweilige Szenen geben, es ist nicht anders möglich. Je weniger interessant solche Szenen durch ihren Inhalt, desto mehr muß der Autor darauf denken durch das Detail darin, durch Reflexionen, Ausmalungen, Stimmungen zu interessieren: Muster, das Zusammentreffen Pips und Herberts vor dessen Stubenthüre. Überhaupt darf die Energie seiner Phantasie und seines Geistes nie erschlaffen; er muß überall interessieren, wo er nicht amüsieren kann. Eine zweite Klippe für die Lust an der Arbeit sind die häßlichen Partieen. Und gerade hier hat er jene Lust am nötigsten. Er darf nicht das Ganze, d. h. den Glauben an das Gelingen und den Erfolg des Ganzen über der Einsicht in den Eindruck des häßlichen einzelnen verlieren, denn der Schatten, der allein gesehen mißfarbig und gestalt-

los erſcheint, iſt ſo notwendig zu dem ſchönen Eindruck des Ganzen wie die Lichtpartien, und ohne tiefe Schatten giebt es kein hohes Licht. Daher darf er auch die Haltung des Ganzen, deſſen Charakter geſteigerte Wirklichkeit nicht ſtören, indem er das Häßliche nur andeutet oder mildernd dämpft, denn damit dämpft er auch ſeine Lichter. Hier gilt es wacker ſein und ſich dasſelbe Feuer zu bewahren, wie bei den Lichtſzenen. Die Maſſe des Lichtes muß mit der des Schattens, die kühlen Töne müſſen mit den warmen in einem Verhältnis ſtehen, welches der beabſichtigte Eindruck des Ganzen bedingt und beide müſſen durch die neutralen Töne verbunden und vermittelt werden. Der Held gehört der Region dieſer neutralen Töne an, ebenſo die gemütlichen Perſonen in der Regel — wie hier Pip, Joe, Biddy; die warmen Töne ſind Miß Havisham, Magwitch, Eſtella, Orlik; die kalten Jaggers, der halbe Wemmick, Pumblechook. Joe und Biddy warm-neutral möchte man ſagen, ſie ſind das, was ein warmes Braun neben dem neutralen Braun iſt. Am ſchwierigſten ſind die Partien der Art, wie Pips Ungemütlichkeit und Arroganz gegen Joe und Biddy, und doch gehören dieſe notwendig in den Roman, denn die meiſten nachherigen Schönheiten haben jene Partien zur Folie, und der pſychologiſch-ethiſche Wert beruht darauf als auf ſeinem Angelpunkt. Dieſer ethiſche Angelpunkt in Pips innrer Geſchichte iſt, was man im Drama die Schuld nennt. Im Drama faßt ſich dieſe in einer entſchiednen That zuſammen, hier im Roman iſt es ein zeitweiliger Zuſtand, aus dem eine Menge kleiner Fehler hervorgehen. Es mag etwas Langweiliges für Dickens gehabt haben, das ungemütliche Leben bei Gargerys durch die Mrs. Gargery und den faulen Peter, wie auch Pumblechook, ebenſo das ähnliche des kleinen Pip bei Miß Havisham und ähnliches durch eine ganze Anzahl von Szenen zu führen,

die an ſich auf ein neues oder wachſendes Intereſſe keinen Anſpruch machen können und ſollen. Und ſollen, da ſie bloß zum Behuf der Eintiefung und zu Puffern für andre da ſind. — Wir müſſen mit Pip ſpäter den Selbſtvorwurf des Undanks gegen Joe fühlen, dazu gehört, daß deſſen Charakter und Treue gegen Pip von uns mit erlebt werden. Solche Charaktere aber wie Joe, die nichts blendendes haben, deren Schönheit eben ihre zwangloſe Gleichheit, die mildeſte Konſequenz ſelbſt iſt, lernen wir nicht bei einmal Sehen kennen, da ſie ſich eher verſteckt als prahlend zeigen.

Man könnte, wie Lewes thut, von einer dramatiſchen Zeit ſprechen, es wäre dies eine, die überzeugt wäre von der Freiheit des Willens, das iſt, die einen freien Willen hat, denn jenes folgt aus dieſem. Eine ſolche war wohl die ſhakeſpeariſche, wenn man nicht ſagen muß, er war ein „dramatiſcher Menſch.“ Unſre Zeit iſt ſicher eine epiſche, aber in dem Sinne, in welchem der Roman das Epos iſt; es giebt dennoch auch in unſrer Zeit „dramatiſche Menſchen,“ aber ſie ſind Ausnahmen. Die Zeit der antiken Welt war epiſcher Natur, denn der Menſch hatte keinen Willen, die Götter wollten in ihm. Was als dichteriſches Talent der dramatiſche Menſch, das iſt als Charakter der ethiſche, d. h. nicht etwa der ethiſch vollkommne, ſondern der ethiſch angelegte Menſch.

Wer die Sache organiſch anſieht, wird, ohne erſt die Erfahrung zu machen, überzeugt ſein, daß der epiſche Dialog ein andrer ſein müſſe als der dramatiſche, und aus der Grundverſchiedenheit der poetiſchen Arten die Unterſchiede der Arten des Dialogs beſtimmen können und zwar dem epiſchen im Gegenſatz zum dramatiſchen das Merkmal des Mittelbaren, Retardierenden geben, worin das des mehreren Details, alſo die Mannigfaltigkeit und Ausführlichkeit der Wendungen liegt; der epiſche Dialog wird äußerlicher,

objektiver ſein; der Romandialog als epiſcher Dialog unſrer Zeit gefaßt, jedoch das ſcharf charakteriſtiſche Moment des Dramatiſchen an ſich haben; er wird allmählicher ſein, mehr in feinen Zügen und Verſchmelzung gehalten, als in raſchem Fortſchritt, an die Stelle des intenſiven Nachdrucks wird der extenſive treten; er wird der Wirklichkeit näher liegen als der dramatiſche. Mittelbarer, weil er durch das Medium des Erzählers geht. In dem Merkmale des Mittelbaren liegen eigentlich alle andern, die Schiller und Goethe in ihrem epiſchen Merkmal des Retardierenden (eine Eigenſchaft für das Ding ſelbſt) geſetzt haben. Er wird zuſtändlicher ſein, ſich auslebender, mehr um ſeiner ſelbſt willen da zu ſein ſcheinen, wie denn der Roman das Merkmal des emanzipierten Einzelnen in höherm Grade an ſich haben wird, als das Drama. Darin liegt die ſogenannte epiſche Breite.

Im Dialoge des engliſchen Romans finden wir eine große Delikateſſe der Sprechenden, ſelbſt im Affekt, eine große Höflichkeit und Förmlichkeit, die nicht allein, was ſie überhaupt ſagen will, ſondern auch die Ausdrücke, mit denen ſie es ſagen will, bevorwortet und ſozuſagen entſchuldigt. Ob das eine Nachahmung der Wirklichkeit iſt und die Engländer auch im gewöhnlichen Leben ſo verfahren, weiß ich nicht; doch wäre es ſehr natürlich, daß ſich dies aus der parlamentariſchen Etikette auf die Gebildeten und etwas ungefüge (charakteriſtiſch ungefüge) auf das Volk verpflanzt hat. Ich glaube, daß die Anreden der homeriſchen Helden ebenſo aus der öffentlichen Art, zu verhandeln, in das homeriſche Epos herübergekommen ſind. Bei Meiſtern in der Rede, im engliſchen Roman, iſt dieſe Förmlichkeit mannigfaltigſt variiert und durch Angabe andrer Motive die Einförmigkeit maskiert. Sie kontraſtiert auf das ſchönſte mit dem Inhalte, wenn eine treuherzige Natur ſie anwendet und wohl aus der Förm-

lichkeit wider Willen herausfällt. Ein andrer Grund als die Förmlichkeit der Höflichkeit, wiewohl oft mit dieser vereint, ist die Förmlichkeit des Geschäftsmannes, z. B. des Anwaltes, der gewohnt ist von den Gerichtsverhandlungen aus, stets zu reservieren, nie sich bloß zu geben. Ähnlich beim Diplomaten, bei allen, die gewohnt sind, etwas zu verbergen. Diese Formen harmonieren besonders mit dem Kostüm, dem Ornat, dem speziellen Berufe, der etwas ihnen Analoges ist, z. B. beim Geistlichen, der überall etwas von der Kanzel, wie der Kaufmann vom Kontor oder Ladentisch, der Lehrer vom Katheder in seiner Art zu konversieren mit sich führen wird, er müßte denn ein sehr geriebener Gesellschaftsmensch sein. So charakterisiert sich auch das Geschlecht und zwar nicht allein in der Form, denn das zurückgezognere weibliche wird nicht leicht kühne Behauptungen und dergleichen vorbringen, und thut es eine, so charakterisiert sie sich dadurch als Ausnahme. Der zu befehlen gewohnte wird durch die äußerste Höflichkeit, die er zeigen will, den Nachdruck, den jene Gewohnheit seiner Redeweise giebt, nicht ganz verstecken können. Der Soldat ebensowenig das kurz angebundne, das „ohne Umschweif" u. s. w. Wie oft kommen uns Nebenvorstellungen in die Gedanken, die wir unwillkürlich ins Gespräch hereinbringen, wenn wir nicht geniert sind. Die typische Wendung „darüber fällt mir ein." Das à propos, das im gewöhnlichen Leben seinem Sinne entgegen gebraucht wird. Das Korrigieren (sich selbst z. B.), der absichtlich leichte oder schwere Ton, das mehrmale Anheben, das Unterbrechen, das Übersetzen des schon Gesagten ins deutlichere wenn der Redner sieht oder fürchtet, der andre fasse ihn nicht, das Unterstreichen. Der scherzhaft gewandte Nachsatz zum ernsten Vordersatz und umgekehrt. Das sich in einen Affekt hineinsprechen, das sich aus einem Affekt herausprechen oder sprechen wollen, das in

andern Ton fallen und zum gewöhnlichen Umgangston zurückkehren. Das ſich nicht gleich beſinnen können. Das Antworten auf die Einwürfe, die einem einfallen, als hätte ſie der andre vorgebracht. Das Wehren gegen eine Meinung, die wir bei dem andern mit und ohne Grund vorausſetzen. Das leiſe bei ſich, in Gedanken Fortführen eines Geſpräches, deſſen laute Fortſetzung dann einem Bache gleicht, der eine Zeitlang verdeckt gefloſſen u. ſ. w.

Eine Hauptſache, womit Dickens ſich wie Shakeſpeare von z. B. Goethe und Schiller unterſcheidet, iſt, daß ſeine Figuren nie wie ein Buch ſprechen dürfen. Es iſt wunderbar, die reiche Variation der Mittel zu ſehen, durch welche den beiden Engländern gelingt, den Dialog vom Buchartigen zu emanzipieren. Ein Mittel ſchon: den Charakter präzis in der Situation zu fühlen, ihn in der augenblicklichen Umgebung zu ſehen. Ferner die mechaniſchen Mittel, das Kadenzierte zu unterbrechen, z. B. Parentheſe, Umſchreibung aus Zartgefühl, Furcht oder dergleichen, aus der Konſtruktion fallen aus irgend einem Grunde, das Vertiefen, d. h. aus dem Dialog in den Monolog fallen, das Stammeln, Stottern u. ſ. w. der Verlegenheit, die Salbung des ſich gern reden hörenden, der ſich an ſeinen rhetoriſchen Wendungen einen Schmaus giebt. —

Der neuſte Dickensſche Roman zerfällt in drei Hauptglieder; das erſte umfaßt Pips Kindheit und endet mit ſeinem Abſchied von ſeinem Geburtsort; das zweite enthält ſein Gentlemanleben, bis ſich Magwitch ihm als Stifter ſeines Glücks zu erkennen giebt; das dritte reicht bis zu Magwitchs Tode und Pips Krankheit; dann folgt noch eine Art von ſkizzierter Ergänzung.

In einer Hinſicht iſt Dickens um ein weſentliches weiter gekommen als Scott; daß er Entwicklungen giebt, d. h. pſychologiſch-ethiſche, ein allmähliches

Werden von Charakteren und Verhältniſſen, während Scott nur unſre genaue Kenntnis von des Menſchen Charakter u. ſ. w. allmählich werden läßt. Über dieſe Entwicklung iſt ein Wort zu ſagen, man darf ſie allerdings nicht als ein abſolutes Werden auffaſſen, ſondern als ein Mittelding zwiſchen Werden und Sichtbarwerden. Die Stetigkeit verlangt, daß der Weg ein längrer ſcheint, als er iſt, und der geſunde Menſchenverſtand, daß ein Ding nicht zu ſeinem entgegengeſetzten werden kann, daß in die neu ſich bildende Miſchung nichts kommen kann, als was in der alten ſchon war; die Teile treten eben nur in ein andres Verhältnis, einer oder mehrere ſcheinen durch pathologiſche Steigerung, Schwellung an Quantität andre geworden zu ſein. In der That kann bei aller Entwicklung nur das in Menſchen und Dingen (Thatſachen) ſichtbar werden, was in ihnen ſchon lag. (Die ſchönſten und höchſten Entwicklungen haben wir in Shakeſpeare: dieſe Menſchen, Macbeth, Hamlet u. ſ. w., dieſe Thatſachen, wie Desdemonas Mord, Macbeths Sturz, das Komplott gegen Cäſar, das Königwerden Richards III. und alles derartige in Shakeſpeare entſteht nicht, ſondern iſt ſchon im gegebnen Grundverhältniſſe vorhanden, wie der Baum und ſeine Zweige, Blüten, Früchte im Samen und im Boden. Es kommt nur zur Erſcheinung; die Sonne lockt die Blüte heraus, aber ſie iſt nicht von der Sonne geſchaffen, ſie wird nur ſichtbar, äußerlich; ſie iſt ſchon vor dem Locken der Sonne in dem Baume, ſie iſt ſchon im Samenkorn vorhanden geweſen.) Dies muß in der dramatiſchen Entwicklung beſonders ſichtbar ſein, weil da die eigne Kraft des Helden mehr ſichtbar werden muß. Auch im Roman darf es nicht anders ſcheinen, obwohl hier ſichtbarlich mehr von außen der Impuls ausgeht. Der dramatiſche Charakter entwickelt ſozuſagen ſich ſelbſt, der epiſche wird entwickelt. Das heißt: dort kommt, was im Menſchen

ist, sein Inhalt mehr durch seine eigne Energie zu Tage, durch die Üppigkeit des innern Triebes; hier wird es mehr hervorgezwungen oder hervorgelockt durch die Treibhitze der äußern Atmosphäre. Der dramatische Mensch ist ethisch genommen von größrer Einseitigkeit, Entschiedenheit der Natur, ein Repräsentant der in ihm überstark vorhandnen Kraft und Neigung zu einer gewissen Leidenschaft, also ein psychologisch-ethischer Typus einer Art, der Romanheld aber ist mehr der allgemeine, der gewöhnliche Mensch in seiner Bestimmbarkeit, nach der innern ethischen Seite zu allgemeiner als der dramatische, nach der äußern aber besondrer als der dramatische.

Wir sehen in „Große Erwartungen" einen Knaben, er ist völlig Knabe überhaupt, zeigt keine Besonderheit, und schon hier geschieht mehr mit ihm, als er selber, von der Schwester und Pumblechook eingeschüchtert und mißhandelt, geschehen macht. Die Abgeschlossenheit seiner Sphäre läßt ihn darin alles Glück meinen, das möglich; ihm öffnen die Umstände, nicht sein Wunsch, der seine bisherige Lage überflügelte, eine bisher ungekannte Sphäre; Hohn, aufgeregte Phantasie und erstes Liebesgefühl helfen dem Geschmack an der Geschlossenheit ein Ende zu machen. Aber er handelt nicht, um aus der alten in eine neue Lage zu kommen; wieder thut das ein Äußres für ihn. Er soll ein Gentleman werden. Da er meint durch Miß Havisham, hat er keinen Grund, sich gegen die Erfüllung seiner Wünsche zu stemmen; nun beginnt der junge Mensch zu schwindeln, sein Glück giebt ihm in seinen Augen Würde; er versteht keine Warnung und ist bereit, ein gemeines Motiv unterzulegen — weil er selbst, ohne es recht zu wissen, eines gemeinen Fehlers, der Eitelkeit, teilhaftig geworden ist. In diesem Taumel, dem aber zu dramatischem Wesen wiederum Konzentration und ursprüngliche Kraft der Sinnlichkeit des Trägers fehlt, lebt er

denn in den Tag hinein; er verletzt den naiv edeln Joe, die ähnliche Biddy, weil sie ihm eine Art der Empfindung erregen, die er früher Estella erregte und sympathetisch sich selbst. Es entschuldigt ihn dies letztre menschlich und ist zugleich ein echt epischer Zug. Nun tritt an diesen durch Träume großer Erwartungen und vornehmen Müßiggang verweichlichten mit einer Plötzlichkeit, die ihn noch mehr in Nachteil setzt, die Aufklärung über die Natur des Bodens, aus dem seine phantastischen Erwartungen bisher lustig wuchernd wuchsen. Nur eines deutete seine spätre Erhebung an, sein schönes Handeln an Herbert, sollte dies auch nicht aus bloß edeln Motiven hervorgegangen sein. Der Widerspruch gegen seine bisherigen Hoffnungen, denn nun löst sich die Estella sei ihm bestimmt, in Dunst auf, die Gewalt der verschiedensten Affekte (von denen jedoch keiner zu einem Handeln führt) überwältigt ihn. Er ist der Gentleman des ehemaligen Sträflings, der wer weiß was verbrochen, diese schreckliche Abhängigkeit von einem Menschen, den er von je verabscheute, und dem er doch Dankbarkeit schuldig, erstlich für früher und nun für die Liebe zu ihm, die ihn sein Leben wagen läßt! Wäre er ein dramatischer Mensch, das eine verdunkelte ihm das andre und triebe ihn zu entschiednem Handeln; der epische Mensch kann sich nicht entscheiden, er hat nur einen Einfall statt eines Entschlusses, er erwartet wiederum von außen, von den Umständen den Impuls. Er muß den Gefahrbedrohten retten, wobei er selbst von ihm loskommen kann, ein echt episch kompliziertes Motiv. Er verliert seine Liebe, sie wird seines verachteten Feindes Weib, der Schrecken persönlicher Lebensgefahren stürmt zu den andern Eindrücken auf ihn ein, statt der frühern gewohnten glänzenden Aussichten sieht er Not und Schande nahen, die kleine Eitelkeit, der gentlemännische halb sittliche, halb vornehme Widerwille und Ekel des ver-

wöhnten Schoßkindes des Glückes vor dem Sündenbocke des Glückes tritt zurück, die Änderung im Wesen des Sträflings und die genaure Bekanntschaft mit seiner Geschichte vermindert den Abstand; von Trotz ist ohnehin nichts in Pip. Nun appelliert noch die Verletzung und voraussichtliche Verurteilung des armen Teufels, die Folgen seiner Güte und Liebe gegen Pip an dessen Mitleid, er hat nichts mehr zu verlieren, da er das Geld des Gefangnen nicht vor der Verhaftung desselben an sich genommen — der nackte Mensch zeigt seine angeborne Güte, er bleibt in liebender Treue bei dem leidenden armen Sünder, aus Liebe zu ihm, täuscht ihn über das Vermögen, damit der Arme freudig sterbe. Diesen veredelten Standpunkt hält seine weitre Geschichte fest; er sühnt auch sein Unrecht gegen Joe und Biddy, in der ihm eine letzte Hoffnung entgeht, und beginnt sich selbst eine Existenz zu bereiten. In alledem ist nichts besondres von Charakter. Es wird nichts an ihm verändert, es wird bloß in die Erscheinung hervorgelockt, was indifferent in ihm lag, in jedem liegt, der keine menschliche Ausnahme. Es sind die Eigenschaften, die in jedem Mittelschlagsmenschen als Anlage vorhanden, die durch diese äußern Impulse an jedem zu der entsprechenden Erscheinung gekommen wären. Das ist: Pip ist ein epischer Mensch, ein Typus der mittelschlägigen Menschheit.

Diese Entwicklung ist episch außerordentlich schön, so ferne von der kalten Seziermethode, die so abstrakt ist wie ein Rechenexempel, wo die Sache wie ein ausschließliches Geschäft traktiert wird, wo Schnitt um Schnitt geschieht und das Präparat bei jedem Schnitte aufgezeigt wird in usum Delphini, und jeder Schnitt von demselben Messer kommt. Wie unabsichtlich erscheint das Ganze, wie ist es durchwachsen mit andern Partien.

Ich möchte wohl wissen, was Dickens eher gekommen:

der Gedanke dieſer Entwicklung oder die beiden Begebenheitsſtämme, die die Entwicklung hervorbringen. Dachte er ſich vielleicht: irgend ein Knabe verliert die Luſt an ſeiner Sphäre, er ſtrebt höher, da kommt von unſichtbarer Hand die Möglichkeit, die großen Ausſichten machen ihn ſchwindeln und über ſeine Freunde der niedern Sphäre ſich undankbar überheben; mitten in ſeinen Schwindel hinein wird er gedemütigt dadurch, daß ſeine Erhöhung von einem Verbrecher herrührt. Ich glaube aber eher, das erſte, was er hatte, war der Sträfling mit ſeinem Gelübde, vielleicht hat dies ſogar hiſtoriſchen Grund, oder iſt eine Analogie einer andern Geſchichte. Der Vorgang zwiſchen den beiden war nun das erſte, daran ſchloß ſich die Entwicklung in den Hauptumriſſen. Aber das Bedenken: wie? Wird, wenn nicht Pip, doch der Leſer erraten, wer der Wohlthäter ſei? Held und Leſer müſſen Grund haben zu meinen, es komme wo anders her. Nun geſtaltete ſich die Geſchichte der Miß Havisham allmählich, es fand ſich hier die geeignetſte Anknüpfung für die Erweckung der Unzufriedenheit Pips mit ſeiner Lage. Mit Eſtella zugleich entſtand das Motiv der Erziehung des Mädchens zu einem Rachewerkzeug; dieſer abenteuerliche Gedanke, der zugleich ein Analogon zu dem ähnlichen Plane des Sträflings iſt, brachte die ganze abenteuerliche Geſchichte und das geſpenſtige Kerzenleben, weil ſolch abenteuerlicher Einfall und ſeine Verfolgung zum Motive eine Unnatur bedurfte, eine geiſtige Abirrung. Dieſe bedingte wiederum die Reue, die eine weitre Kontraſtierung mit der Endgeſchichte des Sträflings brachte. Das alles wirkte auf die Konzeption der innern Entwicklung in Pip. Die beiden möglichen Quellen der Erhebung Pips gaben Ausſicht auf eine ſpannende Ungewißheit. Daraus entſtanden nun Jaggers, der Mann mit der Feile, die Erben der Miß Havisham, die durch ihren Glauben, die Miß ſei die

Urheberin, dieſe bewegen (um die Habſüchtigen zu ärgern), den Schein zu unterſtützen.

Durch das Ausſparen der Geſtalten, Aufſchieben der Aufklärung, Aufſchieben der Bekanntmachung mit ihrem eigentlichen Weſen, ihren etwaigen Intentionen, Zubehören, ſogar der Nennung ihres Namens und Standes, die am beſten ohne Einmiſchung des Autors aus dem Vorgange ſelbſt erfolgt, iſt der Roman, in welchem der Held ſeine eigne Geſchichte erzählt, ſehr im Vorteil. Seine Verſchweigungen ſind damit natürlich zu motivieren, daß er an keiner Stelle der Erzählung mehr weiß, als der Leſer auch. — Der Sack darf nicht eher zugebunden werden, ehe er voll iſt, erſt der volle Sack hat eine Geſtalt. So ſpringt z. B. Joes Liebenswürdigkeit nicht gleich in ſeiner erſten Szene in die Augen, eher werden wir über ihn irre geführt, wir ſehen ihn mit Pip in kindiſchem Treiben, ſehen ihn, wie er ſich von ſeiner Frau mißhandeln läßt. Später freut uns ſeine Herzlichkeit, ſeine Naivität, ſein merkwürdiges Bewundern der Schönheit ſeiner Frau; beim Kampfe mit Orlik ſein Mut und ſeine Kraft, und erſt während Pips Krankheit erhalten wir den befriedigenden Schlüſſel für ſeine vermeinte Furcht vor ſeiner Frau. Dazu hilft noch die Reue Pips, die ihn verklärt, weil ſie ſagen darf, was ein fremder Erzähler ſeiner Geſchichte nicht ſagen dürfte. Iſt ſein Lob übertrieben — nun danach fragen wir nicht, es gefällt uns wegen des Lobenden und des Gelobten und giebt unſrer Vorſtellung von dem letztern noch mehr Wärme. Recht im gewöhnlichen Romanſtile iſt Pips Errettung aus Orliks Händen — an ſich virtuos ausgeführt. Wie außerordentlich iſt Jagger ausgeſpart, ein kaltes Rätſel. Daß er nichts von Wemmicks Schloſſe weiß, fällt auf — aber das iſt Boz Weiſe, daß jede neu auftretende Figur wenigſtens eine Zeitlang uns ein Rätſel

bleibt. — Der spätre Herbert entspricht dem phantastischen Boxer nicht ganz; wahrscheinlich hat die verwünschte Brauerei und die Nähe der Havishamschen Rätselwirtschaft ihren Zauber über ihn ausgegossen und ihn verseltsamt. Pumblechook, an sich ein abscheulicher Geselle, ist mit seiner angemaßten Gekränktheit eine hinreichende Strafe für die wirkliche Kränkung von Pips wahrem Wohlthäter. Es ist darin etwas Shakespearisches, daß er (Pip) was er verdient — wiewohl an einem andern — so derb hören muß, daß wir seine Partei nehmen möchten. Daß der, welcher einen so braven, edeln Menschen mit Undank belohnt, nun dieser Schuld gegen einen so abscheulichen Burschen als schuldig gilt. Zugleich wird dadurch des edeln, einfachen Joe stilles Ertragen und seine schöne Rache an Pip durch den Kontrast noch verklärt. — Estella scheint uns verzeichnet, wenn sie die wahrhaft schöne und ergreifende Erklärung Pips kalt anhört, nicht versteht und die Spinne heiratet; bei ihrem letzten Auftreten sehen wir die Natur gerächt und den Autor gerechtfertigt. Daß Miß Havisham durch das Gelingen ihrer hypochondrischen Grillen gestraft wird, ist gut gemacht und wirkt wie alles jetzt aufgezählte. Belehrend ist es, wie Dickens in den ersten Szenen des Magwitch nicht unnützerweise schon einen Zug angebracht hat, der auf seine nachherige Besserung und das, was von Pietät dann in ihm wirksam wird, hindeutete. Daß er in der dritten Szene den Jungen wie absichtlich nicht zu sehen scheint, weist auf eine mögliche spätre Wiederbegegnung, doch mit Freihaltung beider Seiten, ob in guter oder schlimmer Weise, und bildet dann einen Anhalt für die Ungewißheit, woher dem Pip das Vermögen kommt. —

Das Neue Testament, auf welches Hehler- und Diebeseide geschworen werden, gehört unter Dickens kuriose antithetische Preziosen. Ungemein geschickt sind

die vielen Verständigungen des Lesers über die Geschichten der Ursache von Miß Havishams Phantasterei, der Haushälterin Mr. Jaggers, der zwei Pfundnoten u. s. w. angebracht, desgleichen die vielen innern und äußern Motive, z. B. wie Pip auf den Gedanken kommen können, den Provis durch die Kahnfahrt zu retten, denn dazu mußte er ein geschickter Fährmann sein und Herbert und Startop dazu. Den Helden sehen wir in den verschiedensten Verhältnissen zu einer großen Zahl der verschiedensten Menschen, ganz wie es Hegel und mit Recht haben will. Und welche Anzahl von dergleichen Verhältnissen überhaupt, wiewohl alle andern nur zuweilen beim Begegnen mit Pip gezeigt werden, welche Masse begebenheitlicher Thatsachen, Ausmalungen von Stimmungen und realen Vorgängen, von letztern die Kahnfahrt, ehe sie Provis aufnehmen, ein Muster. Wie sehen wir alles von den sichtbaren Dingen bis zu den dunkeln Vorstellungen in sozusagen leiblicher Gestalt vor uns. Welcher Aufwand von Witz, Scharfsinn und Tiefsinn, welche poetischen Bilder, welche Reflexionen, dargestellte und ausgesprochne, welch eine Welt von Phantasie, welche Silberblicke von Gemüt! Und all das mit welcher Sicherheit und Gewandtheit einer Technik, die nicht leicht ein andrer wieder erreichen wird und auf dem Felde des Romans noch keiner erreicht hat. Jede Person hat wiederum eine ganze Sphäre voll charakteristischen Interesses um sich, z. B. Jaggers, Wemmick.

Die innern Entwicklungen sind am gelungensten, wenn sie bloß ein allmähliches Enthüllen dessen sind, was in dem Menschen ist, in den stärksten Gliedern ein Erwachen dessen, was in dem Menschen schlief. Besonders im Roman — wie ich mir merken muß, wo die Anlagen nicht so entschieden und stark wie im Drama, in der Tragödie, in welcher die Menschen daran untergehen sollen. Im Roman wird eine

ſchlafende Beſtie geweckt, bis ein ſchlafender Engel geweckt wird, vor deſſen Blicke ſie vergeht. Ganz vortrefflich, daß uns Dickens nicht alles, was aus Pip allmählich wird, an dem Kinde im Keim zu zeigen ſucht. —

Der Romanmenſch iſt mehr Pflanze neben dem Tragödienmenſchen; ſeine Neigungen, wenn auch vielleicht ebenſo tief, gebieten nicht über eine ſo gefährlich raſche Thatkraft. Er iſt nicht ſo einſeitig, daher iſt ſeine Kraft mehr verteilt. Er iſt mehr zähe und biegſam, er fordert den Sturm nicht nach Eichenart heraus, trifft ihn dieſer unaufgefordert, ſo biegt er ſich und ſteht wieder auf, wenn auch nicht in der alten Geſundheit, zuweilen wurzelt ihn, ſchraubt ihm gleichſam der Sturm die Wurzel tiefer und feſter in die Erde. Er faßt weit mehr Entſchlüſſe, als er ausführt, und führt manche nur halb aus.

Dramatiſch iſt der Menſch, der ſeiner Welt an Energie überlegen, ſeinen Stempel ihr aufprägt, und den nur ein Zuſammenfaſſen der Weltkräfte und nur da ſein ethiſch verkehrtes Thun, alſo er ſelbſt, ihr Bundesgenoſſe gegen ihn ſelbſt wird, überwinden kann. Er imponiert der Welt, dagegen dem Romanhelden imponiert die Welt und drückt ihm ihren Stempel auf. Jene impoſante Stellung zur, dieſes relative Verſchwinden neben der Welt iſt ein unterſcheidendes Hauptmerkmal. Und daraus ſchon folgt die Forderung einer möglichſten Mannigfaltigkeit und Breite der Welt, einer großen Zahl von Figuren, die ihm zum Teile an Kraft überlegen ſind und ihm imponieren, auch die äußre Macht der Natur, gegen die ſeine Kraft verſchwindet, während es der Dramenheld bloß mit einer moraliſchen Welt, das heißt mit Menſchen zu thun hat, die alle einzeln neben ihm entweder theoretiſch oder praktiſch verlieren. Dort herrſcht das Gefühl der Freiheit, der unzerbrechbaren Burg des

Geiſtes, der ſich niemand beugt, deſſen Repräſentant phyſiſch brechen kann, aber moraliſch unzerbrechbar iſt, hier das Gefühl der Notwendigkeit, der menſchlichen Gebundenheit, des Ergebens in die Abhängigkeit von andern Mächten, des Ergebens nicht erſt nach dem, ſondern ohne Kampf, der inſtinktmäßigen ſelbſtverſtändlichen Unterordnung von Anfang an, der der Gedanke des Trotzes gar nicht oder nur in der Verzweiflung kommt, die gar nicht weiß, daß ein ſolcher Gedanke exiſtiert. So muß aber auch die epiſche Welt dem Leſer ſo gezeigt werden, daß ihm der Gedanke, einer der ſpielenden Menſchen könne ſich aus eignem innern Antriebe gegen ſie auflehnen wollen, gar nicht oder nur als ein lächerlicher kommen kann. Während im Drama der Held ſo impoſant, die Welt im Einzelnen ihm untergeordnet dem Zuſchauer ſcheinen muß, daß nur das ethiſche Geſetz im Innern des Helden (ſei es auch nur vom Zuſchauer in deſſen Innerm vorausgeſetzt, weil der Held doch Menſch) oder das Unzweckmäßige in der Zuſammenſetzung des Charakters des Helden ein zureichend Hindernis und eine Macht erſcheint, an der des Helden Wollen ſcheitern kann. Im Schauſpiele muß der Held, nachdem er das Unſittliche in ſich ſelbſt beſiegt und ausgeſtoßen, die Welt beſiegen. Kurz, im Epos oder Roman iſt die Welt, im Drama der Held das, was imponiert. Das Drama ſteht ganz auf ethiſchem Boden, der Roman oder das Epos mehr auf dem Boden der Sitte oder des Rechtes, des geſellſchaftlichen Vertrages, im eigentlichen Epos des Naturrechtes, im Roman des poſitiven Rechtes.

Im „Don Quixote“ initiiert der Held, das wäre dramatiſch, wenn nicht eben der Weltzuſtand, den er angreift, ſo überlegen, daß der bloße Gedanke ſolchen Kampfes komiſch; ja wenn dieſer Angriff in Wahrheit ein Angriff und der ganze Kampf nicht nur eine phantaſtiſche Fiktion des Don Quixote wäre. Sowie er

in einen wirklichen Kampf geriete, würde der Roman zum Drama, aber eben in der Unangemessenheit des Helden zu seiner Aufgabe hebt sich das Dramatische auf und schlägt in den Roman um, ähnlich wie die Wirklichkeit des Ernstes, der dabei aufgeboten ist, ins Lächerliche umschlägt.

Was den Roman poetisch neben dem Epos so sehr zurücksetzt — oder vielmehr ästhetisch —, ist eben, daß er auf dem Boden des positiven, des Zivil- und Kriminalrechts steht und damit an der Natur aller Nebenvorstellungen, die diese beiden Institutionen begleiten, an Polizei, Häschern, Gefängnis, Zuchthaus, Schafott u. s. w. teilnimmt, ferner, daß das materielle Wohl im Romane von der Künstlichkeit unsrer Verhältnisse und damit von der ganzen Prosa der gemeinen Wirklichkeit in Beschlag genommen wird; welche beiden Seiten er doch nicht entbehren kann, ohne das Moment des Charakteristischen einzubüßen, das der einzige Vorteil ist, den der Roman den Vorzügen des Epos entgegenhalten kann.

Die Mühle am Floß von George Eliot

Die Verfasserin dieses Romans steht völlig auf demselben Standpunkte, auf dem ich mich mit meinem „Erbförster" befand, auf dem des offnen Gegensatzes gegen den Idealismus und einer liebevollsten Hingebung an die Wirklichkeit, des absichtlichen Abweichens von der konventionellen Heerstraße und der Überzeugung von der Gefährlichkeit des Idealismus und Hinweis, daß des Dichters und Schriftstellers Aufgabe sei, nicht uns verwöhnte Kinder unsrer Wünsche noch mehr zu verhätscheln und für ein kräftiges Familien- und Staatsleben untüchtig zu machen, sondern abzuhärten gegen die möglichen Reaktionen des Lebens, mit einem Worte: praktische Lebensweisheit zu lehren.

Die Welt des Gedichtes sollte die wirkliche Welt sein, nur durchsichtiger, woran der Leser seinen Lebenssinn schärfen, Erfahrungen machen kann, kurz eine Art Vorschule für die Schule des wirklichen Lebens habe. Woran er lerne einen Einblick in andre Menschen thun, sie nicht nach Vorurteilen zu beurteilen, zu sehen, daß, wenn ein andrer unsre Kreise stört, er es aus einem eignen Innern heraus wirkend thut und sich selbst darin zum Zwecke hat, nicht uns, mit einem Worte die andern und ihre Motive in der Vorstellung von uns und unsern Motiven loszulösen, in dem Nebenmenschen unsre eigne Schwäche zu bemitleiden, in uns selbst sie möglichst zu tilgen, was eben nur möglich, wenn wir sie erkannt haben. Die gefährliche Macht der Phantasie und der Leidenschaften zu erkennen und dadurch von ihrem Zauber frei zu werden, uns von allen erschlaffenden Zeitmoden (wie des Jammers, daß wir das Welträtsel nicht enträtseln können, dann daran herum reflektieren und uns absichtlich in verzweifelte Stimmungen hineindichten) loszumachen.

Die „Mühle am Floß" ist durchaus nicht, was man komponiert nennt, worunter man gewöhnlich das Zusammenbringen von an sich spannenden und ungewöhnlichen Erlebnissen zu einem in Zeit und Ort möglichst gedrängten Ereignis und zwar in der Art versteht, daß die Geschichte selbst durch ein aussparendes und auf das möglichst effektvolle Ausbringen jedes Einzelnen angelegtes Arrangement voll kleiner und größrer Kunstgriffe, noch mehr von der Wirklichkeit und ihrem auf Effekt nicht berechneten Ganzen unterschieden wird. Es sind ganz gewöhnliche Menschen, die ein ganz gewöhnliches Ereignis auf ganz gewöhnliche Weise erleben. Die Verfasserin hat ein ungewöhnliches Talent für Charakteristik — die aber nie eine ideale ist —, ihre Figuren sind lebenswahr, ohne den Mecha-

nismus vieler der Dickensschen, selbst Mrs. Glegg ist keine bloße Charge; sie sind mit den einfachsten Mitteln gemacht und haben den Reiz der niederländischen Genrebilder, die uns eben darum gefallen, weil sie das Altbekannte mit der Liebe wiedergeben, die nicht sowohl in der Treue der Nachahmung das höchste Verdienst sieht, als einfach ihrer innern Nötigung folgt. Freilich gehört die Warze, die Pockengrube nicht zum Ausdruck der geistigen Individualität, welche das Wesen des Porträts ausmacht, aber der eine, der einen Menschen liebt, mißt auch den Mangel nicht gerne. Der Idealist liebt nur seine idealisierte Vorstellung, zu welcher der wirkliche Mensch ihm Anlaß giebt in diesem; der Realist liebt den Gegenstand selbst, liebt ihn mit seinen Mängeln und Schwächen.

Wir müssen alles wegthun, was wie Gelehrsamkeit aussieht, was bloß für den „Kenner" ist, aus den Theorien bloß das beibehalten, was durch alle Jahrhunderte thatsächlich sich als wesentlich auswies und auch unsrer Zeit gerecht, ja eine Forderung derselben ist. Besonders aber dürfen wir nichts einschwärzen, was spezieller National- oder Zeitgeschmack war, deshalb keine eigentlichen Nachahmungen aus fremdem Land oder fremder Zeit. Wir müssen unsre Zeit studieren, nicht um ihren Schwächen zu schmeicheln, sondern ihre Schwächen benutzen zum Vorteile dessen, was ihre Stärke ist, wenn wir es mit vorurteilslosem Auge ansehen. Wir müssen uns an die Wahrheit der Wirklichkeit halten, nicht an die Illusionen, die voraussichtlich ihrer Entlarvung entgegengehen.

Die Verfasserin der „Mühle am Floß" hat scharfe Geistesaugen und hat sie gebraucht. Der innre wie der äußre Sinn ist trefflich bei ihr entwickelt, und ganz vorzüglich versteht sie ihre Reflexionen einzureihen in den Gang der Erzählung. — Zu bemerken ist, daß in der „Mühle am Floß" kein eigentlicher Bösewicht vor-

kommt. Wahr ist es, die Eliot packt nicht so stark und rasch als Dickens, sie geht mehr auf ruhige Wirkung, und man hat nicht schließlich die Empfindung, als wäre man in einem Irrenhause gewesen.

Der Lampenputzer von Mrs. Cummins

Ich freue mich über den einfachen Gang des „Lampenputzers," bei dem alles herauskommt, was der Autor meint, nichts Raffiniertes vorhanden ist. Ich sehe, wie praktikabel es ist, wenn man das eigentliche psychologische Problem zuerst allein abhandelt und die Verwicklung dann erst bringt, wenn jenes vollendet ist. Dann gefällt und bewegt uns die einfachste Verwicklung, weil wir bereits einen festen Anteil an dem Helden gewonnen haben und ihn durch und durch kennen. Was mich immer so sehr hindert, ist eben, daß sich bei der verwickelten Art die psychologischen Fäden entweder gar nicht alle zeigen lassen oder sich verwickeln und verfilzen. Ich glaube, will man gleich in medias res gehen, muß man das Psychologische so einfach einrichten als möglich.

Dann ist mir wieder sehr deutlich geworden, wieviel auf das Ausleben der Gespräche ankommt, namentlich wie dies das Hauptmittel des Romans ist (des Dramas am Ende auch), die Charaktere am Ende auseinanderzuhalten. Nur darf man sich im Romane vor den hergebrachten Komplimenten und Wendungen nicht scheuen; denn je weniger der Inhalt einer Rede an sich bedeutet, desto mehr kann diese den Charakter — sollte heißen die Persönlichkeit — darstellen. Ich muß sagen, daß mir die Diskretion des Verfassers in der Charakterzeichnung weit reinre Freude schafft, als Karikaturen und Automaten mit dem fortwährenden Gerassel ihrer Walzen. Ad vocem: Gespräche, drängt sich immer wieder das Üble auf, daß wir keine Um-

gangssprache haben. Köstlich, wie der Autor seine neuen Figuren einzuführen weiß, z. B. den Dr. Jeremy, seine Frau und den Mr. Bruce.

Ein Jahr von Emilie Flygare-Carlén

Zwei Ehen einander gegenüber, die eine aus unfestem Glück in Unglück, die andre aus Widerwillen und Unnatur in Glück übergehend. Juba, verzogen, kindisch, launenhaft, will ihren Mann, der sie vollends verzog, von eingebildeter Eifersucht heilen und zugleich eine kleine Komödie spielen und ruiniert ihn geistig dadurch. Ihre Schwägerin, die Heldin, die von der Verfasserin mit großer Prätension eingeführt und durch das Ganze behandelt wird, zeigt sich ebenso leichtsinnig, ja unsittlicher als jene, aber es geht ihr alles gut aus und wird alles an ihr gelobt. Von einem Verlobten betrogen, wie ein Brief desselben mit Geständnis nach seinem Tode ihr beweist, heiratet sie einen andern, einen egoistischen Despoten, wie er sich in seiner ersten Ehe bewies; sie weiß schon vom Tage des ersten Aufgebotes, daß sie ihn nicht leiden kann, aber anstatt ihm das zu sagen und das Verhältnis aufzuheben, läßt sie sich mit ihm trauen. Die neuen Eheleute schlafen nicht beisammen; ihr Widerwille erregt seinen gerechten Zorn über ihren Leichtsinn, womit sie dies Verhältnis herbeigeführt, dem sie nun doch nicht gerecht werden will; er spricht von Scheidung und will sogleich abreisen; sie bewegt ihn aus Empfindlichkeit gegen die Meinung der Welt, wenigstens ihr Gatte zu scheinen. In einem Jahre könne man sich mit geringerm Aufsehn trennen. Er geht darauf ein. Erwachend glaubt sie ihn doch abgereist, und er hört einen Ausruf von ihr, in dem der Haß gegen ihn deutlich genug merkbar. Ein Beweis, daß die Delikatesse bis zur Unsittlichkeit zu treiben sei, ist, daß die

Autorin für ihre Heldin parteiisch gar nicht zu fürchten scheint, daß das Benehmen dieser das gesunde Gefühl geradezu empören muß. Sie will nun zeigen, wie dies unnatürliche Verhältnis in ein natürliches und glückliches übergeht. Sie lernen sich allmählich kennen Eifersuchten zeigen ihnen, daß sie sich lieben, indem sie diese Liebe mehren. Von außen kommen Verdächtigungen dazu; wenn sie sich schon finden wollen, kommt Empfindlichkeit, Stolz, falsche Delikatesse dazwischen, Gerüchte, Mißverständnisse. Die von jenem ersten Verlobten Verführte scheint eine Maitresse des Helden zu sein, er glaubt sie in einem Verhältnis mit einem Hausfreund. Der Verfasserin Parteilichkeit für die Heldin bringt im gesunden Leser das Entgegengesetzte hervor. Je mehr sie von der Vernunft und der Willenskraft derselben spricht, desto mehr beleidigt der Mangel von beidem in deren Benehmen. Zuletzt heilt sie noch seine Disposition zur Eifersucht durch ein Mittel, ebenso albern als jener Leichtsinnigen, an der man dasselbe ihrem Naturell nach leichter entschuldigt. Zuletzt, wo die Heldin den Helden zu Gnaden aufnimmt, der vor ihr kniet und sich in alles fügt, was sie will, erweist sich der Held viel edler als die Heldin, und dem Gefühle nach sollte umgekehrt die Heldin sich demütigen. Die Gespräche und Erzählung sehr gewandt. Aber man entsetzt sich vor dieser moralischen Schiefheit und wünscht eine moralische Censur. Solche Bücher müssen mit Gewalt demoralisieren. Am meisten wundert, daß es eine Frau ist, die das heilige Institut der Ehe mit so grenzenlosem Leichtsinn behandelt.

Namenlose Geschichten von Hackländer

Ein gesundes, Liebe und Lust zum Leben gebendes Werk, woraus ich viel gelernt, z. B. daß die Hauptsache eines Romans doch seine Figuren, und ein

Romanſchreiber, der ſich auf ſeinen Vorteil verſteht, beſonders für Figuren ſorgen muß, die dem Leſer lieb werden können. Der Leſer muß in möglichſt liebenswürdige Geſellſchaft kommen; die Liebe und Behaglichkeit, mit der der Dichter ſeine Leute zeichnet, geht auf den Leſer unwillkürlich über. Die angenehmſten Geſtalten ſind die geſchloſſenſten, die ſich in einem engſten Kreiſe mit größter Behaglichkeit herumdrehen; die Figuren, die ſo recht mit ſich ſelbſt in Harmonie, übertragen dieſe auf den Leſer. Geſtalten, von der nächſten Straße heraufgegriffen. Hat uns der Dichter einmal recht für ſeine Figuren und ihre Schickſale erwärmt, dann trennen wir uns nicht gern von ihm; wir ertragens, wenn ein Kapitel gegen das Ende hin ohne eigentliche Handlung uns nur eine und die andre liebe Geſtalt ſich begegnen läßt, uns in ein Haus, in ein Zimmer führt, wo wir ſo oft mit den Geſtalten uns befunden, und uns zeigt, daß noch alles ſo ſteht wie ſonſt. Mit der Marie, wenn ſie die Frau Welſcher beſucht, begrüßen wir jedes einzelne Ding, das eine Geſchichte für ſie hat, denn dieſe hat es auch für uns. Das iſt die Folge der Ausmalung der Lokalitäten und Vorgänge ſelbſt bis in das kleinſte Detail; verſteht ſich, daß ſie an ſich ſchon anziehn muß, und daß wir uns viel darin aufhalten müſſen. Eine Lokalität, die nur einmal verkommt, bedarf dieſe Ausmalung nicht, auch keine Begebenheit, die nicht beſonders in unſrer Erinnerung haften ſoll. Die epiſche Breite ſoll immer das Geſetz ihres Maßes in der Größe oder Kleinheit des Gegenſtandes in Bezug auf unſer Intereſſe haben. Denn das Hauptgeheimnis des Romanſchreibers in dieſer Beziehung beruht darin, daß wir zuletzt die Perſonen alle genau gekannt, die Lokalitäten alle hundertmal ſelbſt geſehen und darin allerlei mit erlebt zu haben fühlen müſſen. Je öfter er deshalb dies alles uns vor die Augen führt, je tiefer er das alles in das

Gedächtnis unsrer Phantasie und unsers Herzens eingräbt — besonders des Herzens, das das beste Gedächtnis hat, desto besser. Wir könnten uns dann überreden, wir haben da und da und mit denen und denen als Kinder gespielt, da hat der Steinmann uns mit Fratzen erschreckt u. s. w. Im obigen Romane beginnt die eigentliche Verwicklung erst am Ende des ersten der drei Bände; er verschafft uns erst eine volle epische Lust an den Figuren, ihren Beziehungen unter sich, an den Lokalitäten, den Zuständen; sie interessieren uns erst als Genrebilder, Stilleben, als Zustandsbilder aus dem nächsten wirklichen Leben; wir kennen alles das, Figuren, Lokalitäten und soziale Zustände, als wären wir mit und in ihnen aufgewachsen, ihre Erlebnisse und Einwirkungen auf einander sind eigentlich bloße Begegnungen; auch die Begebenheiten sind mehr einzelne Typen, z. B. der Bürgerball und Eduards Situation dabei. Empfindung eines, der in die Ballwelt eingeführt wird, sodann Stechmaiers erstes Debüt; dann erst beginnt ein mehr dramatisches Interesse. Städtische Zustände, der Balletsaal, der Marstall, Bürgerball, Hofball, Hofdamenleben, Wäscherei u. s. w., lauter Skizzen aus dem Leben, die abgesonderte Aufsätze sein könnten. Indes ist der Hauptcharakter des Ensemble immer ein Begegnen der verschiednen Figuren, nur immer wieder in andern Situationen, meist in solchen Situationen, wo der Begegnende als Helfer in der Not kommt; solch ein Helfer in der Not, teils wirklicher, teils dem Willen nach, aber gehindert und gleich nach dem Begegnen wiederum getrennt. Dem Begegnen entspricht das Suchen, das deshalb auch eine große Rolle spielt, das Suchen des einen und Finden des andern dafür, oder einer Spur, die wiederum zum Suchen auffordert, Beratschlagungen, wie etwas auszuführen, dann Handanlegen; Fliehen, Suchen, Finden oder Nichtfinden,

dabei andern begegnen; vergebliches Suchen hier, ungeahntes Finden dort. Danach ſcheiden ſich die Figuren in zwei Geſchlechter, die feſtſitzenden (am Orte, innerhalb ihres geſchloßnen Berufs, Leute ohne ausgreifende Neigungen, Gewohnheitsmenſchen u. ſ. w.) und die ſich bewegenden (dieſe tierartig, wie jene pflanzenartig), die ſtrebenden, die entweder reiſen oder in andre äußre Verhältniſſe, in andre moraliſche Zuſtände ſich ſehnen. Jene werden wohl weggeriſſen aus ihren lieben Verhältniſſen, dieſe zurückgehalten in unlieben, verhaßten, oder es gelingt ihnen, ſich herauszuarbeiten, wie jenen, ſich feſtzuhalten. Alſo Zuſtandsmenſchen und Drangmenſchen; dazu kommt noch eine Art, die mit jeder dieſer Arten vereinigt ſein kann, pſychologiſche Problemmenſchen, die den Verſtand reizen, wie die Zuſtandsmenſchen das Gemüt, die ſtrebenden das moraliſche Gefühl oder die Phantaſie. Wie erſtere ruhen, die zweiten handeln, ſo ſind dieſe der Schauplatz einer Handlung der Naturkräfte. Das ſind Menſchen mit fixen Ideen, Schrullen, abſonderlichen Gelüſten oder lebendige Krankheitsphänomene.

Die erſten, die ſtrebenden ſind entweder Verfolger oder Retter, gute Menſchen, die böſe werden, oder verdorbne, die ſich aufrichten. Menſchen, die fliehen oder die ſuchen, die aus einer Situation herauswollen oder die in eine hineinwollen. Die Peripetie dreierlei, entweder moraliſch: gut oder ſchlecht werden oder intellektuell, eine Meinung loswerden oder in eine verfallen, oder glücklich werden oder unglücklich werden (äußerlich reich oder arm, vornehm oder gering, geachtet oder verachtet, oder innerlich zufrieden oder unbehaglich). Mißverſtändniſſe, Erkennungen, vermeintliche Fremde finden ſich als Verwandte; Heiraten werden dadurch unvermutet möglich oder unmöglich.

Von Voz Weiſe in der Verflechtung der einzelnen

epiſchen Beſtandteile unterſcheidet ſich dieſer Roman dadurch, daß dieſe mehr epiſch geſchieht. Bei Voß ſind ſie gewöhnlich zu einer gemeinſchaftlichen Kataſtrophe, alſo alle gleichmäßig fortſtrebend, hier endet eine Geſchichte, wenn die andre zu ſteigen beginnt und vielleicht eine dritte noch ruhig beginnend daneben herläuft. Die Verbindung meiſt nur ſo, daß mehrere Geſchichten einige Perſonen miteinander gemein haben; manche Perſonen ſpielen in allen mit, z. B. Alfons. Manche kommen nur überhaupt in einer andern Geſchichte mit vor, ohne ein zu der Handlung derſelben weſentliches Element zu ſein. Die Frau Müller iſt in Lukas Geſchichte Heldin, in Annas Mutter der Heldin. Alfons zieht ſich faſt durch alle hindurch, daher iſt er den größten Teil des Romans über der Faden, an den die übrigen Geſchichtsteile gereiht ſind. Aber eben dieſe ſcheinbar abſichtsloſere Verknüpfung wirkt darum ſtärker zur Täuſchung.

Es iſt recht gut möglich, bei unſerm Vorrat von Skizzen aus dem wirklichen Leben alle möglichen Verhältniſſe ohne Autopſie zu ſchildern.

Volksroman — Volkslitteratur

Volkslitteratur, d. i. eine Litteratur ohne Exkluſivität, die ſich weder auf eine gewiſſe Bildungsſtufe noch auf eine Partei (politiſche), eine Konfeſſion ſtützt und von da aus etwa polemiſch zu Werke geht. Eine Litteratur, die nicht für die Gelehrten oder Kenner vom Fache und den Kritiker, der, was nach Schiller und Goethe gekommen, nur dann gelten läßt, wenn es einem vor dieſen Vorhandnen ähnlich iſt. Eine Litteratur, die nicht aus Reflexion und Kritik, nicht aus den äſthetiſchen Bedürfniſſen lange geſtorbner Generationen entſtanden und abgeleitet iſt, ſondern aus denen unſrer eignen Zeit. —

Möglichſt vielen gefallen, möglichſt wenigen mißſ-

fallen! Das zweite, in dem man, wie in gemiſchter, zum Teil unbekannter Geſellſchaft, erſtlich den Anſtand beobachtet, nichts anklingen läßt, was nur von ferne zweideutig wäre, nichts, was einen gegenwärtigen möglicherweiſe beleidigen könnte, ſei es in dem, was die Sitte ihm geheiligt, oder perſönlich in Stand und Beruf, ferner: nichts, was Gelegenheit geben könnte zu unangenehmen Auseinanderſetzungen oder gar zu aufregenden Debatten. Hierin fällt der Begriff des Romanſchreibers wie auch in den meiſten andern Hinſichten mit dem des guten Geſellſchafters zuſammen, und zwar des Wirtes (nicht Gaſtwirtes; aber auch ſo kann man es betrachten) ſelbſt. Daß er unterhaltend ſei, iſt die Hauptforderung, die der Gaſt zu machen hat, auch daß er nicht bloß auf den oder den oder zwei oder drei, auf einen Bildungsgrad oder Stand Rückſicht nimmt; man erlaubt ihm, daß er jetzt mit einem Zuge ſich an den Pſychologen, mit einem andern an einen andern wendet, nur nie ſo lange oder ſo ausſchließlich, daß die übrigen ſich bevorteilt oder gelangweilt fühlen könnten; man erlaubt ihm oder wehrt ihm wenigſtens nicht, wenn er belehrt, wenn er erbaut, erhebt, zu Gutem anſpornt, vom Unrechten abmahnt, nur daß er all das nicht ausdrücklich und wie mit Abſicht thue und vor allem nicht vergißt, zu unterhalten. Schon Cervantes hat einen Teil ſeiner Gäſte durch die Draſtik ſeiner Erfindungen zu ergötzen verſtanden, indem er einen andern, weniger dafür disponierten Teil durch die Feinheit der Ausführung und der charakteriſtiſchen Züge zu feſſeln wußte. Es giebt ein Mittel, das Komiſche wie das Tragiſche allen gefallend zu machen, es beſteht darin, daß beides nicht bloß im Äußern, in der Einkleidung liegt, ſondern im Grundverhältniſſe, d. h. im Gedanken. So iſt das Komiſche bei Cervantes und Shakeſpeare, das Tragiſche bei Shakeſpeare, wo es nicht bloß im ſogenannten äußern

Schickſale oder in der Situation, ſondern ſchon im „tragiſchen Charakter“ liegt. Ferner darf der Autor weder durch das Schöne und das Große noch durch das Gute oder durch das Wahre allein wirken wollen, ſonſt verdirbt er es entweder mit den ſogenannten Gemüts-, Phantaſie- oder den ethiſch angelegten oder den Verſtandesmenſchen; d. h. er darf ſich keine Blöße geben durch Einſeitigkeit. Da in jedem Gaſte eine geiſtige Kraft im Übergewichte iſt und beſchäftigt ſein will, ſo wird der Wirt am beſten thun, wenn er möglichſt alle Hauptkräfte in Bewegung ſetzt, zunächſt die Phantaſie wegen ihrer mittlern Stellung zwiſchen dem Herzen und Verſtande und ihrer unmittelbaren Wirkung auf alle übrigen Kräfte. Aber es werden noch eigentlich perſönliche Eigenſchaften vom guten Wirte gefordert. Er ſoll nicht allein unterhalten und mit Angenehmem unterhalten, er ſoll auch angenehm unterhalten; ſeine Unterhaltung wird uns um ſo beſſer gefallen, als er ſelber uns gefällt. Alle wünſchen ſich einen liebenswürdigen Wirt; manche aber würden unzufrieden ſein, wenn er ſo ausſchließlich liebenswürdig ſein wollte, daß er ihnen nicht mehr achtungswürdig vorkäme. Man verlangt vom Wirte, daß er Welt habe, ſo gerne man ihn erzählen hört von Individuen, die keine haben, dafür aber viel Natur und obſchon ungeſchliffne, doch Diamanten ſind. Es mißfällt an der angenehmſten Perſönlichkeit, wenn ſie ſich zu auffällig hervordrängt, und obſchon wir ihn als Erzähler nicht kalt wünſchen, ſo wollen wir ihn doch auch nicht vor Wärme unruhig, unſtet, haltungslos, ebenſowenig aber ſeine Kälte durch eitle Schauſpielerei als Wärme aufgeputzt ſehen. Er muß uns Intereſſantes und zwar allen Intereſſantes, wenigſtens allen intereſſant vortragen können, möglichſt neu im Gegenſtande und in der Wendung des Vorganges, ſpannend geordnet, ohne die Klarheit zu verlieren. Aber das iſt noch nicht

genug; wir wollen, daß er den richtigen Ton treffe; denn so wenig wir die ausschließliche Absicht zu belehren bei ihm voraussetzen mögen, so sehr muß er sich hüten, durch seinen Ton auf eine solche Absicht schließen zu lassen. So stehts mit dem Kanzeltone. Das alles sind wir gewohnt, wenn wir es bedürfen, wo ganz anders zu suchen. Wie die Erzählung selbst zunächst auf die Phantasie wirken soll, so muß auch die Sprache danach angethan sein. Die Folge einfacher Sätze (Hauptsätze) gehört der Beschreibung sinnlicher Gegenstände und hat etwas zu direkt und hastig Fortstrebendes, etwas Dünnes, Nacktes, Nüchternes, Deutliches, was sich wohl im Naiven mit dem Gemüte einen kann, aber wenig geeignet ist, die Phantasie frei zu machen und in Bewegung zu setzen. Die Satzverbindungen mit limitierenden kausalen Bindewörtern sind die Sprache des definierenden, unterscheidenden Verstandes aus der Spekulation. Aber weder zu dem Gemüte noch zu dem Verstande soll ein poetisches Werk unmittelbar sprechen; das einzige Medium, welches einem besonders reichern Ganzen Haltung und Übereinstimmung geben kann, ist die Phantasie. Wie muß man nun sprechen oder schreiben, um zunächst auf die Phantasie zu wirken? Was in der Form erregt die Thätigkeit der Phantasie? Deutlichkeit der Vorstellungen? wozu das Direkte gehört? Gewiß nicht. — Wir kommen darauf zurück.

Der Verstand geht gern in gerader Linie auf seinen Gegenstand los; die Phantasie ergötzt sich am Wege, sie will voraus, bleibt nach, schweift hüben und drüben ab; ihre Freude ist die Freiheit, darum bindet sie sich nicht und liebt den Wechsel, das Mannigfaltige, das Düster, das Versteckte, das Wunderbare, das Dunkel, das Abgebrochne (Fragmentarische) zieht sie an; dann bleibt sie ruhig sitzen und spinnt sich in die Stimmung ein, die der Gegenstand ihr erregt. Der

Verstand geht ihr unsichtbar voran; vor der Leidenschaft (dem leidenschaftlichen Wunsche) fliegt sie vorher und war schon hundertmal bei dem Bilde der Erfüllung, ehe die Leidenschaft ihr Ziel einmal erreicht oder ehe sie es verfehlt hat. In ihren Händen trägt sie das Saitenspiel der Gefühle und greift nach Belieben hinein. —

Den Tropen entsagt die Sprache des Epos schon bei Homer, dafür wendet sie die weniger kurzatmigen Figuren ausgeführter Gleichnisse an, welche weniger dem dramatischen Gange passen. (Ein Beleg zu meiner Meinung von der jetzigen Kennerkunst sind die Gleichnisse, bei welchen der Poet aus der Konstruktion fällt. Welche Freude, wenn z. B. in Hermann und Dorothea man an Homer erinnert wird. Denn hauptsächlich diese Erinnerung an Homer ist es, die uns an dem schönen Gleichnis vom Wandrer und der Sonne so sehr gefällt. Durch die Assoziation der Ideen wird uns die ästhetische Idee der homerischen und damit der ganzen griechischen Schönheitswelt erweckt und klingt harmonisch in die verhältnismäßig arme des deutschen Epos und giebt dem Eindrucke desselben Fülle und Reichtum. Unsre große Dichterperiode hat wie Juno den Gürtel der Venus geliehen, sie gefällt dadurch, daß sie an andres, an Primitives erinnert. Und wo sie aus andern Gründen gefällt, gehören sie nicht der Poesie, sondern andern Sphären, Rhetorik u. s. w.)

Kurze Sätze geben dem Stile etwas Abgerißnes, Hastiges, was mit der epischen Ruhe und dem epischen Behagen nicht stimmt. Sie haben etwas Geradliniges, Direktes, welches eher dem Wesen der Prosa, besonders der Beschreibung entspricht, als der Poesie, am wenigsten der epischen, deren Gang sich an sich selbst erfreut und sich selbst genießt. Besonders widersprechen sie dem Romane, der im großen und ganzen die Verschlingung

des Satzgefüges in Begebenheiten nachahmt. Im Satzgefüge und der Periode haben wir schon das Indirekte, Mittelbare, d. i. was man das Retardierende des Epos nennt. Die Schönheit, die in den Wendungen der einzelnen Vorgänge, in den Verschlingungen derselben zu einem Ganzen liegt, kann schon der Satzbau mit kleinem Gegenbilde spiegeln. Dieselben gleichen den schönen geschwungnen, geschweiften Linien eines Skulpturwerkes, die nicht bloß in einer und derselben ebnen Fläche liegend, fliehen und wiederkommen, zur Seite ausbeugen und nie den kürzesten Weg nehmen. Das Täuschen der Erwartung, indem der Romandichter uns zu den Wünschen, die er in uns erregt, führt, aber auf einem andern und schönern Wege, als auf dem er uns vermuten ließ dahin geführt zu werden, ist hier schon im kleinsten Mittel der Kunst vorgebildet.

Ein Gesetz für den Epiker, nie den geraden Weg zu gehen, weder in dem Arrangement des Vorganges noch in der Ausführung, und das bis zum einzelnen Satze herab, wenn er einen längern, gewundnern, aber schönern und unterhaltendern Weg weiß. Doch darf er diesen nicht bis zum Gesuchten suchen; die Grenze des Natürlichen in Vorgang, Erzählung und einzelnem Ausdrucke muß seine Grenze sein. Auch nicht das Zusagende immer gerade heraus zu sagen, das heißt nicht bloß sich verständlich machen, sondern auch auf gewählte — nur nicht auf gesuchte Art. Auch Umschreibungen helfen zur Plastik und Entfernung von Dünnheit und Nüchternheit und Geschlossenheit gegen die Wirklichkeit zu, also zur Behauptung eines poetischen Bodens. Auch die Sprache muß Wechsel haben, einen Reichtum von Wendungen, namentlich witzigen, scharfsinnigen, tiefsinnigen für die Erzählung haben; sich der Figuren bedienen, welche den Ausdruck lebhaft machen (d. i. auf die Phantasie wirken). —

Grazie. — Der unſchöne Weg nur wird als langer und langweiliger empfunden. Beiwörter, oft mehrere zuſammen, machen plaſtiſch und retardieren zugleich. Auch machen ſie, wenn ſie nur charakteriſtiſch ſind, die Vorſtellungen lebhafter. Auch der Epiker, und er noch mehr als der Dramatiker, muß die Raſchheit eines Vorganges darſtellen, aber die Darſtellung ſelbſt darf nicht haſtig ſein. —

Dickens hält die Novellenform Goethes feſt, den Gegenſatz der Tieckiſchen. Oder ſollte man ſagen: die Hoffmanniſche? Wie man ein pſychologiſches Problem löſen könne, d. h. ganz auf dem Wege der Anſchauung und Darſtellung, ohne eigentlich proſaiſche Auseinanderſetzungen, das iſt an der zweiten Novelle in Mr. Humphreys Wanduhr zu erſehen. Dickens verfährt ähnlich wie Shakeſpeare, er faßt das Disparateſte in eine ideale Kompoſition zuſammen. In „Große Erwartungen“ haben wir auf dem Schauergrunde einer Hoffmanniſchen Erfindung (welcher das wunderbare England auf realiſtiſchem Wege entgegenkommt) eine Erzählung, welche das Idyll, die Kriminalgeſchichte, den pſychologiſchen Roman u. ſ. w. in ſich vereinigt. So thut er ſchon in der Zuſammenſetzung der Forderung der ſubjektiven Totalität genug. Hoffmann baut ſchon auf dem Grunde Cervantes und der engliſchen Humoriſten, muß aber ins Dämoniſche und Diaboliſche, Phantaſtiſche, da ihm das deutſche Leben das Wunderbare, Seltſame nicht auf realiſtiſchem Wege entgegenbringt. Dies Hoffmanniſche Phantaſtiſche hat nun Boz nach England zurückgeführt; das Muſikaliſche hat er beibehalten, aber die Buntheit und das charakteriſtiſche Leben Englands zwingt ihn nicht, wenn er Wunder à la Hoffmann ausſinnt, gänzlich die Realiſtik zu verlaſſen. Der Hoffmanniſche Grund iſt für die Phantaſie, das Idyll für das Gemüt, der pſychologiſche Roman trägt dem Verſtande

und der Vernunft (in seiner ethischen Richtung) Rechnung, die Kriminalgeschichte thut das pathologische Element, die Spannung des Begehrungsvermögens hinzu. So wird jede Kraft beschäftigt und durch die Verschlingung ein Wechsel dieser Beschäftigungen hergestellt, der weder in die Langeweile noch in das Peinliche verfallen läßt. In jeder Region ist eine Spannung und eine Lösung (subjektiv); im ganzen, dem psychologischen Romane, ist die subjektive Spannung und Lösung mit der objektiven Verwicklung und Entwicklung eins.

Der Gegensatz von Natur und Kultur ist in den meisten Romanen, und sie danken ihm einen großen Teil ihres Reizes. Er liegt in jedem Menschenleben; jeder Mensch, der eine reichere Geschichte hat, macht den Weg von der Natur zur Kultur, und die reichste führt wieder zurück. Die mit ärmerer Geschichte können ihm nicht ganz entgehen, denn neben der Kindheit ist das einfachste bürgerliche Berufsleben ein relativer Kulturzustand. In solchem Romane liest jeder ein Analogon seiner eignen Geschichte und fühlt sich dadurch heimisch angeweht. So wird das idyllische Element dem Kultur-, das Kulturelement dem Idyllmenschen Lust schaffen und in dem Romane, der beides vereint werden, beide ihre Rechnung finden. Ein neuer Grund für einen Romandichter, zu dieser gemischten Gattung zu greifen. In ihr tritt uns überhaupt das volle, ganze Bild der Wirklichkeit entgegen, umsomehr, wenn auch die beiden Seiten des Ernsten und Komischen darin zusammengefaßt sind. Beide Grundtriebe der menschlichen Natur finden ihre Befriedigung, das naive Heimatsgefühl geschloßner Zustände und der romantische Trieb in das Neue, Ferne, Unendliche, Mannigfache und Komplizierte. Die Sehnsucht daraus nach dem Einfachen, nach der Natur wird gemeiniglich nicht wirklich, sondern ideal gelöst. Mitten in

der ungeheuern Bewegung des Kulturlebens ſtrebt der Menſch, das Paradies, in welches er nicht äußerlich zurückkehren kann, in ſich aufzubauen. Und ein Stück, ein Analogon von Wemmicks Schloß (aus „Große Erwartungen") hat jeder ältre Menſch wenigſtens in ſich ſelbſt, eine grüne Oaſe, wo er zuweilen von dem Staub und Lärm des Geſchäftsweges einkehrt und von da geſtärkt und mit neuer Luſt oder immer gebrochner und unbefriedigter wiederum in den Staub und Lärmen ſich ſtürzt oder ſchleicht. Ja das Grab, den Kirchhof haben wir uns als einen ſolchen Ruheplatz ausgemalt, dem die Müden ſehnſüchtig zulächeln, vor dem die Bewegungsluſtigen zurückſchaudern, weil von ihm kein Rückweg iſt.

In der Regel wird auf einer der beiden Seiten unſre Sympathie parteiiſch wurzeln. Der Ausgang muß danach fallen; es müßte denn ſein, daß der Held zuletzt beide Seiten in ſich vereinte, d. h. der Kultur nicht entſagte, wenn er zur Natur zurückkehrt, oder die Natur mit hineinnähme in die Kultur. In dieſem Falle würde das Ideal der ganzen Menſchheitsentwicklung in der Entwicklung eines beſondern Menſchenlebens realiſiert.

Was das Publikum jetzt eigentlich will, iſt die Spannung aller Kräfte in draſtiſcher Weiſe, Todesgefahr u. ſ. w., innrer Kampf bis zum äußerſten, aber guter Ausgang, d. h. Heiraten, Reichwerden, Vornehmwerden der Helden und womöglichſtes Sichausweiſen auch der wildeſten und kälteſten Böſewichter als von Hauſe aus oder am Ende des Buches guter Kerle.

Das romantiſche Behagen iſt eine Hauptbedingung. — Schon früher habe ich, und zwar bei den Shakeſpeareſtudien gefunden, daß die Luſt an „tragiſchen" Gegenſtänden (tragiſch im weiteſten Sinne) auf der

Natur der Phantaſie ruht, und daß wir am Schrecklichſten Vergnügen finden können, wenn wir uns bewußt ſind, es ſei nur ein Spiel der Phantaſie damit. Eine ganze Skala gemiſchter Gefühle thut ſich auf vom Süßwehmütigen bis zur Luſt im Grauſen. Der Poet darf dabei nur nicht verſehen, ſich immer direkt an unſre Phantaſie zu wenden, alles zu thun, ſie ins Spiel zu bringen und darinnen zu erhalten, nie unmittelbar an ein andres Gemütsvermögen zu appellieren; alſo ſein Schauſpiel auf ein Podium zu ſtellen und es gegen die gemeine Wirklichkeit entſchieden abzugrenzen. Dazu hat er noch allerlei Mittel; er kann etwas Konventionelles anklingen laſſen, wie ſchon Hoffmann gethan, wenn er den lieben Leſer anredet, wodurch er die falſche Täuſchung verhindert. Die Kunſt iſt, auf der einen Seite die größtmöglichſte künſtleriſche Täuſchung hervorzubringen, auf der andern Seite immer vorzuſehen, daß dieſe künſtleriſche Täuſchung nicht in die falſche Illuſion übergehe, die nichts mit der Kunſt zu thun hat, ſondern der „unfreiwillige Irrtum“ iſt, daß das, was der Phantaſie zum Spiele hingereicht wird, bare, blanke Wirklichkeit ſei, wirkliche, nicht von der Kunſt frei reproduzierte. Weiß der Dichter nur immer dieſen „Irrtum“ abzuhalten, ſo iſt erſtaunlich, wie weit er gehen kann, welches Äußerſte von Folter und Grauſen der Leſer mit Behagen empfinden kann. Wir haben die beiden Kräfte der Phantaſie, die Intenſion und Extenſion, jene führt zum Naiven, dieſe zum Romantiſchen. Dieſe beiden Regionen weiß der echte Romandichter wohl auseinander zu halten, indem er das Schreckliche und mit ſtärkerer Unluſt gemiſchte in der Region des Romantiſchen entwickelt, aber nicht in das Naive eintreten läßt. Die naiven Charaktere oder wir in ihnen vertragen nicht größre Doſen von der genannten Miſchung. Sie oder wir in ihnen haben nicht die Widerſtandskraft; im Naiven liegt eine gewiſſe

Hilflosigkeit. Wir, Hebbel, Auerbach und ich, haben dieses kitzliche Wagstück unternommen, das Naive selbst mit den Schrecken zu mischen; es ist abgelaufen, wie es konnte und mußte. Ich habe im Erbförster viel romantisches Nebenwerk in Bewegung gesetzt, ohne die Gefahr zu besiegen, die darin liegt, daß man die naive Gestalt selbst in unmittelbare Berührung mit dem Schrecklichen bringt. Shakespeare hat im Othello die Desdemona in diese Lage versetzt, aber sie dient nur als reflektierende Fläche, die den Strahl der Glut auf die Hauptperson zurückwirft, ähnlich wie meine Marie; doch hat Desdemona eine größre Schuld, und ihr Schicksal überrascht weniger uns, als sie; und auch der alte Erbförster ist zu eng naiv, für beide einzustehen. Übrigens ist es Regel bei Shakespeare, Naivität, d. h. die Naivität des Stilllebens, nicht mit Leidenschaft zu paaren, außer im Komischen. Und seine Regel trifft jederzeit mit dem Gesetze der subjektiven Natur zusammen. Auch Dickens folgt in der Regel diesem Gesetze; nicht dem Kapitän Cuttle, nicht den Toms im Chuzzlewit, nicht den Joe Gargery u. s. w. ist die Leidenschaft und das Pathos zugeteilt. Und das ist auch im Leben das Typische, daß der Blitz der gefährlichen Leidenschaft nicht in die selbstgenügsamen, eben in ihrer Stille und Bescheidenheit schönen Wiesenblumen schlägt, sondern in hohe Wipfel und Giebel.

Also ein Gesetz, daß man das Naive und das Romantische, das Idyll und das tragische Schicksal in den Charakteren auseinander halten soll. Sonst verliert auch das Naive seine schöne Bestimmung, uns an ihm von jenen Schrecken und Spannungen auszuruhen. Mir fällt eben aus den Maiunruhen in Dresden die Bemerkung ein, daß während die Menschen in Wut und Aufregung mit einander kämpften, der Vogelgesang in den Alleen tönte. Es scheint, als dürfte auch der Verstand nicht zu nah an das Schreckliche u. s. w.

herantreten, da seine Stetigkeit, sein kausales Konstruieren die Phantasie lähmt.

Eigentlich ist die Dickenssche Manier von der Hoffmannischen gar nicht weit unterschieden. Die Mischung des Wunderbaren und Alltäglichen, eine so innige Mischung, daß ihre Elemente kaum zu scheiden sind, von der uns so eigen wird, daß wir wie bezaubert nicht wissen, welches nun eigentlich das Wunderbare, welches das Natürliche ist, wo das eine aufhört und das andre anfängt. Das Vehikel dieser Verbindung ist der Humor. Man möchte den Ausdruck brauchen: humoristische Romantik oder romantischer Humor. Da der Humor nun ebenso wiederum Ernst und Spaß in sich hat in ebenso inniger Mischung, als dort das Wunderbare und Alltägliche gemischt sind, so erhalten wir ein Produkt, welches vier Gegensätze in sich hat und bald den einen bald den andern der vier Faktoren herauswendet, in so raschen Übergängen, daß wir nicht wissen, welche Farbe wir eben sehen. Wunderbar, ernst, alltäglich, komisch; komisch, ernst, wunderbar, alltäglich. Soweit hätten beide Manieren gleiche Grundlage; der Unterschied ist, daß der Engländer das Wunderbare aus seiner Wirklichkeit greift, d. h. aus Motiven, die der Wirklichkeit entnommen, zusammensetzt, das wirklich Wunderbare aber in Träume verweist, ferner, daß der Ernst um etwas vorwiegt. Vielleicht ist dies durch jenes notwendig gemacht; was dort für die Phantasie verloren geht, wird hier für das Gemüt wiederum ersetzt; was an der Spannung der Neugierde verloren geht, wird durch Spannung der Sympathie aufgewogen, wobei der Eindruck gewiß nichts verliert. Hoffmann spielt auch mit der Haupterwartung, d. h. ihm scheint am Glücklichwerden seiner Helden nichts gelegen; dagegen weiß Dickens durch alles humoristische Spiel mit seinen Personen stets eine Teilnahme an seinen Helden und ihrem Schicksale zu

zeigen, auch unser Gemüt für sie zu interessieren, daß der Wunsch, sie möchten glücklich werden, das erreichen, was sie wünschen, auf dem Grunde unsrer Seele zu mildstark wird, um von dem tollsten Spiele der Phantasie je gänzlich absorbiert zu werden. Hier ist es ihm oder scheint es ihm ernst; seine Helden haben vorwiegend menschlich schöne Seiten, und mit ihnen spielt er nicht auf humoristische Weise; das thut er mehr mit Nebenpersonen, und auch gegen manche unter diesen ist sein Humor mild und mit dem tiefsten Gemüte vereinigt. Bei Hoffmann sind gewöhnlich die Helden Geschöpfe der freien Phantasie, und in den Nebenpersonen steht ihnen als Hindernis, welches am Ende besiegt wird, die Alltäglichkeit, die Prosa, das Spießbürger- und Pedantentum entgegen. Bei ihm ist die Wirklichkeit, d. h. der Alltag das Negative, das Positive ist die siegende oder durch den Widerstand des Alltages vertollte geniale Phantasie. Bei Dickens ist dies anders, weil er das abstrakt wunderbare, der Wirklichkeit absichtlich entgegengesetzte Element nicht hat; auch das Positive nimmt er aus der Wirklichkeit, dem Alltage und braucht das zauberische Element der Phantasie nicht, jenes zu verdunkeln durch den Kontrast, sondern es durch Einstimmung zu verklären. Bei ihm ist die Phantasie, die freie Genialität nicht die eine feindliche Substanz dem Wirklichen überhaupt gegenüber, sondern sie ist ein Adhärens des Wirklichen; er will uns die Wirklichkeit nicht verleiden, er schmückt sie im Gegenteile phantastisch heraus. — Der andre, formelle Unterschied ist das bei weitem reichere Detail wie bei Hoffmann, und aus diesem formellen Unterschiede ließe sich generisch jener substantielle herleiten. Für ein so langes Buch ist ein bloß phantastisch willkürliches Spiel nicht von hinreichender Kraft, den Leser zu fesseln.

Also ein oder mehrere wunderbare, aber doch in

der Wirklichkeit mögliche und zugleich die Sympathie erregende Verhältnisse der Wirklichkeit gemäß, d. h. mit Wahrscheinlichkeit ausführen, nachdem sie in eine Verbindung gebracht sind, die denselben Charakter trägt, d. h. einer wunderbaren Wirklichkeit. Die Ausführung hat die Aufgabe, durch wahrscheinlichste Durchführung die Wirklichkeit des Ganzen zu beglaubigen, doch so daß keine Absichtlichkeit, auf das Gemüt zu wirken, sichtbar, daß Sentimentalität vermieden wird. Das auf das Gemüt wirkende muß jederzeit als ein Naives auftreten. Ein solch Verhältnis, gleich stark auf die Phantasie als auf das Gemüt wirkend, ist das des alten Trent und seiner Enkelin Nell. Was den subjektiven Eindruck betrifft, so muß er aus der Durchdringung (gegenseitigen) des romantischen und naiven Interesses so hervorgehen, daß auch der Verstand darin beschäftigt ist.

Der Hauptunterschied zwischen Dorfgeschichte und Roman in Dickens Manier liegt darin, daß jene mehr ausschließlich durch Erweckung und Interessierung des Gefühles fürs Naive und liebevolle Detaillierung in diesem Sinne zu gefallen sucht, während Dickens Absicht, auf das Gefühl des Romantischen ebensosehr als des Naiven wirkend und jenes zum Vehikel dieses machend, nach jenem Ziele strebt. Der Grund dieses Unterschiedes liegt wesentlich wiederum in der verschiednen Länge; weil das Naive sich leichter abnutzt als das Romantische und die Intensität bei längrer Spannung ins Peinliche ausartet, gegen welches das Romantische das beste Spezifikum ist.

Es liegt doch ein großer Zauber im Scheine der Wirklichkeit, und dieser scheint jetzt der herrschende. Es liegt wahrlich eine große Quantität Poesie auch in dem wirklichen Leben unsrer Zeit. Das große Lesepublikum weiß nichts von dem Schönen, das irgendwann, irgendwo anders war; als Stoff, z. B. im histo-

rischen Roman, nimmt es dies mit Freuden auf, aber es mag diese formalen Schönheiten nicht, wenn sie mit dem Stoffe der ihm bekannten Wirklichkeit zusammengebracht als etwas Fremdes ihm auffallen. Nicht allein die Qualität, auch die Quantität der Wirklichkeit verlangt es vom Romane. Nur in einer spannenden oder rührenden Begebenheit läßt es sich so etwas gefallen, im Komischen oder Mittlern nicht wohl.

Nichtsdestoweniger ließe sich das wahrhaft Künstlerische und diese Lust an der Wirklichkeit vereinigen; nämlich wenn man das Künstlerische auf dem Wege der scheinbarsten Wirklichkeit zu erreichen trachtete — wenigstens im Romane, meine ich, wäre es möglich. Die Wirklichkeit sieht aus, wie wenn sie eben nur als Gegensatz künstlerischer Anordnung existierte, oder umgekehrt, als wäre die Kunst die völlige Leugnung der Wirklichkeit. Das mag mit daher kommen, daß die Kunstgesetze eben zu schablonenmäßig behandelt wurden, sodaß das Publikum in der Kunst als solcher zuletzt nur die Eintönigkeit, den Schlendrian, den ewig gleichen Schematismus sah. Die Aufgabe wäre also keine andre, als die Kunstgesetze, die aus dem Wesentlichen und Ewiggleichen der menschlichen Natur entwickelt sind, in ganz neuem Stoffe, auf ganz neue Weise zu realisieren. Eine alte Forderung, daß in einem Kunstwerke die Phantasie nur ihrem eignen Gesetze gefolgt zu sein scheinen müsse, während sie doch in der That durch den Verstand kontrolliert sein muß und dem ästhetischen und ethischen Sinne nicht zuwider handeln darf. Es wäre allerdings eine schwere, aber gewiß lohnende Aufgabe, einen Roman zu schreiben, der überall sich vom Schlendrian der Erfindung und Technik frei machte und doch die wesentlichen Gesetze derselben nicht verletzte. Einen Roman, dessen Absicht scheinen könnte, der Kunst in das Gesicht zu schlagen, während

er nur um ſo genauer mit ihrem weſentlichen Geſetze in Übereinſtimmung wäre.

Der größte Schwung, die ausgelaſſenſte Freiheit der Phantaſie auf Grund einer ethiſch-pſychologiſchen Einheit, dem entſprechend die möglichſte Individualität eines möglichſt weiten Typus. Das wäre eine Seite, die andre möglichſt kein Verſtoß gegen die Geſetze des wirklichen Lebens, d. h. äußerſte Wahrſcheinlichkeit. Das Wunderbarſte völlig wahrſcheinlich, das Mannigfaltigſte und Wechſelvollſte völlig einheitlich (ideal). Alſo das ideale wie das reale Element, beide in möglichſter Steigerung ins möglichſte Gleichgewicht gebracht. Das liegt in der ſpeziellern Maxime ausgeſprochen: ein Ziel vorher wünſchbar gemacht und der Leſer auch wirklich dahingeführt, aber auf ganz andern Wegen, ſodaß er meint, immer weiter vom Ziele abzukommen. Dies Ziel aber muß ein ethiſch gerechtfertigtes ſein. Immer die alte Geſchichte: das Gute belohnt, das Böſe beſtraft, aber auf möglichſt neuem Wege. — Es liegt auf der Hand, daß das Arrangement und das Detail ſehr viel dazu thun können, aber es muß die Fabel ſchon in ihrem innerſten Kern neu ſein, d. h. ſtofflich neu.

Der Kern der Dickensſchen Romane iſt in der Regel ein ethiſch-pſychologiſches Problem, auch zuweilen mehrere, die in einem Kontraſte zu einander ſtehen. In „Große Erwartungen“ entſteht aus zwei ſolchen ein drittes; dieſes am nächſten dem Durchſchnitt ſtehend, das, was am meiſten typiſche Weite hat, iſt vollſtändig detailliert, die andern mehr ſkizziert. Aber es iſt ſogar noch ein viertes da, die Entwicklung Eſtellas, welche aber ganz beiläufig abgehandelt wird. Im „Raritätenladen“ iſt der alte Trent der Träger des ethiſch-pſychologiſchen Problems. Es iſt hier ein weltbekannter

Typus mit den individuellſten Zügen umkleidet, durch welche er ſozuſagen ganz neu wird. Doch iſt er dadurch vom Ethiſchen mehr ins Reinpſychologiſche geſpielt, daß der Alte nicht völlig zurechnungsfähig iſt. Im Lear indes iſt das Verhältnis wenig anders, mehr ethiſch als pſychologiſch iſt der Macbeth gefaßt. Aber beide ſind nur auf dieſe Weiſe möglich. Der Typus im Raritätenladen iſt der, welcher ſchon im Londoner Kaufmann behandelt wurde. Wie die Leidenſchaft des Spieles nur in Schlummer zu bringen, nicht auszulöſchen; wie ſie durch ein Wort geweckt wieder ausbricht; wie ſie zu andern Laſtern führt, z. B. zunächſt durch Diebſtahl; ſoweit iſt dies ein ethiſch-pſychologiſcher Typus, wenn der Wille wirklich, jedoch ohne Erfolg ſich gegen die Leidenſchaft aufmacht. Im alten Trent aber iſt die Luſt zum Spiele keine aus ſich ſelbſt entſtandne — wie wohl in den meiſten Fällen der Wirklichkeit —, ſie iſt aus Liebe zur Enkelin entſprungen und findet in ihr immer neuen Anſtoß und neuen Vorwand, wiewohl ſie in ihrer Erſcheinung ſelbſtändig auftritt. — Auch die Überzeugung, gewinnen zu müſſen, wenn man nur nachhaltige Quellen hat, daß man ſchon gewonnen hätte, wenn man nicht durch Mangel an dem Mittel am Verfolgen der Chancen gehindert war, iſt typiſch und nicht allein für die ſpezielle Leidenſchaft des Spieles, ſondern für alle Leidenſchaften. — Dann iſt der Alte ſchon von der Zeit an, wo man ihn kennen lernt, halb kindiſch; vielleicht nicht bloß aus Alter, vielleicht aus Charakterſchwäche überhaupt. Die Faktoren des Ethiſchen ſind an zwei Perſonen verteilt; der Alte repräſentiert bloß die Leidenſchaft; der Wille, die entgegenſtrebende ethiſche Kraft iſt im Kinde hypoſtatiert. Im Drama (ich meine in der Tragödie) müßte beides in dem Helden ſelber ſein, z. B. der Gedanke, die Mrs. Barlay zu beſtehlen, in ihm ſelbſt entſtehen, weil all das dem Helden das Impoſante der Freiheit und

Leidenschaft zugleich gäbe. Es ist möglich, daß es in der Natur des Epischen liegt, das Ethische solchergestalt an mehrere zu verteilen: es entspricht dem epischen Charakteristikum (dem dramatischen gegenüber) der Mittelbarkeit und der von Anfang bekannten und vom Individuum eingestandnen Überlegenheit der Welt gegen dasselbe. Gelegentlich mit auch der Forderung einer epischen Zeit, der Schiller und auch Goethe sogar auf dramatischem Boden sich willig finden ließen. Vielleicht hat die Zeit das Recht an den Autor, ich denke aber, dieser dann die Pflicht, vom Drama wegzubleiben.

Es giebt zwei Arten des poetischen Interesses, das freie und das gebundne. Bei der ersten leiht wohl der Autor auch einer oder der andern oder allen dargestellten Personen ein Etwas von der eignen Freiheit. Die Kunst, welche auf das sittliche Urteil neben dem ästhetischen basiert ist, oder der beides in eines zusammenfällt — nicht so mißzuverstehen, daß, wie bei Schiller, das Schöne an die Stelle des Guten treten soll, sondern daß im Schönen das Gute und Schlimme enthalten sein, aber nur das erste von diesen beiden, das gute Schöne als das Schöne gelte, wie bei Shakespeare —, kann die erste Art des poetischen Interesses nicht entraten, weil Freiheit ein notwendiges Moment im Sittlichen ist. Hegel scheint danach die dramatische Poesie der formalen Besonderheit und die substantielle bei Gelegenheit Shakespeares und der alten Tragiker zu unterscheiden; mich dünkt, er hätte einfacher gethan, hätte er nach der Freiheit und nach der Gebundenheit der handelnden und leidenden Personen unterschieden. Nicht wie Goethe nach der Freiheit und nach der Natur; darin ist kein Gegensatz; in der menschlichen Natur liegt auch die Freiheit. Wenn nun nach unsern Begriffen die Tragödie sittlicher Natur sein soll, so bedarf sie der Freiheit, und ihr Interesse wird jener Art

ſein, die ſich die freie nannte. So iſt ſie bei Shakeſpeare; die alten Tragiker dagegen verhalten ſich wie ihre Perſonen naiv zu der Sache, ihr Handeln iſt gebunden, d. h. ſie folgen der Leidenſchaft ohne Wahl, in welcher ſie noch den Gott ſehen, während das Chriſtentum Gott und den Teufel in die Wagſchalen geteilt und die Freiheit der Wahl dazwiſchen. Man ſehe Oreſt der Mahnung zum Muttermorde folgend, die er ohne Reflexion dem Gotte zuſchreibt, dagegen Hamlet im ſelben Falle, wie er zweifelt, ob die Mahnung von Gott oder von dem Teufel ausgehe, d. h. ob die Leidenſchaft, die ihn treibt, eine berechtigte oder unberechtigte, d. h. ob ſie keine Sünde will, wovon das klaſſiſche Altertum nichts wußte.

Zugleich giebt die Freiheit dem Helden das Impoſante, welches in ſeinem Sturze koloſſal geſteigert, auf die ewige Gerechtigkeit übergeht. Darin das Erhebende der Tragödie — welches nichts andres iſt als das Hochgefühl der Freiheit, der Selbſtbeſtimmung, die der Zuſchauer als ſein unveräußerlich Eigentum, den menſchlichen Adel, deſſen er teilhaft, empfindet.

Aber wir finden dieſe Art des freien Intereſſes auch im Roman, und zwar ebenſo ſtark wie bei Shakeſpeare in Cervantes „Don Quixote.“ Wenigſtens im Verhältnis des Autors und mit ihm des Leſers, wenn auch nicht der Perſonen, zur Sache. Ja hier liegt der Reiz eben durchaus in dem Kontraſte der ironiſchen Freiheit des Autors und Leſers gegen die Naivität und Gebundenheit wenigſtens der zwei Hauptperſonen. Die übrigen Perſonen verhalten ſich ſo frei wie Autor und Leſer zu den beiden Helden, und eine Schönheit des Buches entſteht daraus, daß eine von den freien Perſonen in die Gebundenheit der gebundnen fällt, jene Duenna, die im vollen Ernſte des Don Quixote Ritterlichkeit für ihren Dienſt aufruft.

Wir haben alſo drei Grundverhältniſſe des In-

tereſſes, inſofern es in der Form der Darſtellung liegt. Erſtens: Autor, Publikum und Perſonen verhalten ſich frei zum Gegenſtande — die Shakeſpeariſche Tragödie. Zweitens: Autor und Publikum verhalten ſich frei, die Perſonen naiv, gebunden zum Gegenſtande — Don Quixote. Drittens: Autor (wenigſtens ſcheinbar), Publikum und Perſonen verhalten ſich naiv zum Gegenſtande. Letztres ſcheint dem modernen Bedürfniſſe am meiſten zu entſprechen, darum iſt es die Regel in der modernen Litteratur. Ausnahmen Kapitän Marryat.

Nun entſteht eine wichtige Frage: Darf der Autor in einem und demſelben Werke zwiſchen dieſen Arten des Intereſſes wechſeln? — Ich denke von einer höhern Art kann er ſtellenweiſe herunterſteigen, nicht umgekehrt, weil der Gebildetere ſich leichter auf den Standpunkt des weniger Gebildeten wird verſetzen können, als umgekehrt. Ferner iſt noch zu bemerken: Nr. 1 iſt am meiſten bei großen draſtiſchen Gegenſtänden am Platze, in welchen das allgemeine Menſchenlos in einem einzelnen Falle dargeſtellt wird. Nr. 2 bei kleinen, d. h. ſolchen, die dem Leſer klein, den Perſonen groß erſcheinen. Hier liegt die Pointe in dieſem Unverhältnis von kleinen Dingen und großer Meinung davon, in welchen das allgemeine Menſchenlos im einzelnen ſich ſpiegeln ſoll, das Einzelne nur dazu dient. Nr. 3 bei verhältnismäßig nur kleinen Gegenſtänden, wie das äußre Glück oder Unglück einer oder mehrerer einzelnen Perſonen, in welchen nicht das allgemeine Menſchenlos zur Erſcheinung kommt, wo unſer Intereſſe alſo nicht an Ideen anknüpft, wo der einzelne Fall einen einzelnen Fall bedeutet, und die etwaigen Ideen nur unſern Anteil am einzelnen Loſe hervorrufen ſollen.

Es leuchtet ein, daß Nr. 1 und 2 als real-ideal die eigentliche Region der Kunſt oder des Künſtleriſchen, der Poeſie im höhern geiſtigern Sinne beleben, da-

gegen Nr. 3 mehr zu naturaliſtiſcher Technik führt, die allerdings in ihrer Art groß ſein kann und bei Dickens dies ohne Frage iſt. Letztre Art iſt ſo eigentlich der Boden der Unterhaltungslitteratur. In Nr. 1 und 2 wiegt die Form, d. h. der Gedanke, in Nr. 3 der Stoff vor. Die Reflexion wird in 1 und 2 den Stoff ſich unterwerfen, ja ihn geſchaffen oder doch reproduziert haben, aber ihre Spuren werden überwunden ſein. Das Ganze wird an ſich lediglich dargeſtelltes Allgemeines ſein; in Nr. 3 wird ſie neben dem Vorgange hergehen, und das dargeſtellte Beſondre auf die Allgemeinheit beziehen.

Den Liebhabern der beiden erſten Gattungen iſt es mehr um das Allgemeine der menſchlichen Natur und Geſchichte, um die Wahrheit des Lebens, den Liebhabern der dritten Art mehr um eine einzelne Wirklichkeit des Lebens zu thun; die erſten ſuchen mehr Gegenſtände der Betrachtung, ſie wollen ein Leben ſehen, an welchem ſie ihre theoretiſche Thätigkeit in Bewegung ſetzen können; die andern wollen nicht das Leben ſelbſt, ſondern ein einzelnes, und nicht als freier Beſchauer, ſondern als mitſpielende Perſon mit erleben. Die erſten wollen eine künſtleriſche Illuſion, die andern wollen eine wirkliche Täuſchung; die einen wollen das Thun und Handeln der Menſchheit von einem höhern Standpunkte, gleichſam mit der Teilnahme eines vom Irdiſchen freien, verklärten Geiſtes beſchauen, um ihr Gefühl für das Menſchliche zu ſtärken und zu mildern zugleich, die andern aber wollen in die Zuſtände des Vorganges mit hineingeſetzt ſein, wie es die dargeſtellten Menſchen ſelber ſind. Wer dieſe während der Lektüre auf jenen freien Standpunkt über dem dargeſtellten Vorgange hinaufſtellte, würde ſie um ihr ganzes Vergnügen bringen, während jene unter 2 momentan etwas tiefer herabſteigen können, ſich vorübergehend in das Dargeſtellte vertiefen, ſich

mit den Perſonen identifizieren mögen, um dann den Genuß der Freiheit des Betrachters deſto ſtärker zu haben, ſich deſto freier darin zu empfinden. Die Art des Intereſſes ad 1 erlaubt beides; jene werden die Freiheit der Perſonen teilen, ohne ſich von der Gewalt der Situation zum leidenden Verhalten hinreißen zu laſſen; dieſe werden ſich der Gewalt der Situationen überlaſſen und die Freiheit der Perſonen vielleicht nicht einmal ahnen, noch weniger in ihrem leidenden Verhalten durch dieſelbe ſich ſtören laſſen. Bei Nr. 2 dagegen, wo jene ihre volle Rechnung finden, werden dieſe ſich nicht heimiſch finden können; die darunter, welche Sinn für das Komiſche haben, wird noch die Draſtik des komiſchen Vorganges die komiſche Seite mit erleiden laſſen, aber die ebenſo ernſte als komiſche Seite des theoretiſchen Vergnügens wird ihnen verſchloſſen bleiben. Denn für dieſe gilt es nur einen Ernſt bei der Sache, den, der aus dem Stoffe auf ihr leidendes und handelndes Vermögen wirkt. Der Widerſpruch zwiſchen dem Ernſt der Figuren und der Nichtigkeit und Verkehrtheit der Sache, an welche dieſer Ernſt gewendet und verwendet wird, wird ſie ärgern, alle formale Schönheit wird ihnen als Eitelkeit und Ungereimtheit erſcheinen. Es müßte denn ſein, daß der Leſer ſelbſt das Schickſal jener Duenna im Don Quixote teilte und ſo naiv wäre, den Ernſt der Perſonen zu dem ſeinigen zu machen und demzufolge die Situation ſich ebenſo erſcheinen zu laſſen, als ſie den Perſonen erſcheint.

In unſrer Zeit, die ganz nach drei neigt, würde die zweite Art die wenigſten Liebhaber finden. Cervantes ſagt gerade heraus, daß er ſelbſt den Don Quixote für einen Narren erkennt; der Leſer kann auch nicht anders, als ihn dafür erkennen; ſoll er nun ein ſo dickes Buch durchleſen, welches von den Thaten und Meinungen eines Narren und eines Pinſels han-

delt? Dickens hat im „Pickwick" den alten derben Cervantes gemildert und das Intereſſe am Allgemeinen darin in ein Intereſſe am Beſondern verwandelt, weder die Narrheit noch auch den romantiſchen Edelmut des Don Quixote hat Pickwick in dem mächtigen Grade: wir lieben den Pickwick im Pickwick, dort die Menſchheit ſelbſt im Don Quixote und Sancho Panſa, das Herrliche und das Thörichte der Menſchennatur ſelber, nicht eines einzelnen liebenswürdigen Exemplars; dort liegt das Tragiſche und Komiſche, das Große und das Kleine, das, was wir in der Menſchennatur bewundern, das, worüber wir lachen müſſen, im Grundgedanken des Ganzen; im Pickwick liegt die Liebenswürdigkeit des einzelnen Originals in ſeinem Benehmen, das Komiſche des einzelnen Falles in ſeinen Abenteuern. Jenes iſt die notwendige Geſchichte des Menſchen, die Weltgeſchichte, darum bleibt der Konflikt und Kampf des Idealismus mit dem Realismus im Don Quixote ohne Austrag, wie in der Weltgeſchichte. Sie ſtehen ſich am Ende gegenüber noch wie im Anfang, ſelbſt vom idealen Standpunkte geſehen; dieſes iſt die zufällige Geſchichte eines einzelnen liebenswürdigen Originals. Jenes iſt ein Werk des objektiven, dies ein Werk des ſubjektiven Humors. — Gleichwohl ſieht man Dickens beſtändig an, daß er die Intention des Cervantes hat, nämlich die Intention, Humanität zu wirken, uns zu lehren, die menſchliche Thorheit als eine andre Seite des Edeln im Menſchen aufzuzeigen. Aber in ſeinen übrigen Werken geht er noch weiter, er will auch für die Verbrecher unſer Mitleid, aber er ſchlägt einen andern Weg ein als die Reformationszeit, die das Laſter als Thorheit auffaßte, den Teufel als den Narrenkönig. Er faßt das Laſter als Unglück auf, und in ſeinem Sinne iſt es dies gewiß, ja noch mehr, das einzige wahre Unglück; aber er verſteht ein unverſchuldetes

oder nicht genügend verſchuldetes Unglück darunter. Es giebt gewiß einzelne Fälle, in denen er damit recht hat, aber eben darum ſollte er dies nicht zur Allgemeinheit eines Grundſatzes erheben wollen. Die Moralität ſoll nicht Schaden leiden durch die Humanität, wenn dieſe nicht ſelbſt zur Immoralität werden ſoll.

Formen der Erzählung

Die Formen der Erzählung ſelbſt: a) die eigentliche Erzählung; wie man im gewöhnlichen Leben zu erzählen pflegt. Man muß vorausſetzen, daß der Erzähler ſeinen Gegenſtand entweder ganz oder teilweiſe ſelbſt erlebt, oder daß er ihn aus fremder Hand hat; er referiert und muß ſich wohl hüten, Dinge zu detaillieren, die er weder ſelbſt erlebt noch von einem andern erfahren haben kann, z. B. die unbelauſchten letzten Augenblicke eines Menſchen und dergleichen. Hat er die Geſchichte ſelbſt erlebt, ſo wird er entweder ſelbſt der Held derſelben ſein oder doch dem Helden direkt oder indirekt zeitweilig oder ſtets nahe geſtanden haben, geweſen ſein; d. h. entweder er ſelbſt oder ſein Gewährsmann oder ſeine Gewährsmänner. Der Erzähler wird ſein Wiſſen um die Sache motivieren müſſen. Er wird in der Regel in medias res anfangen doch kann er das früher Geſchehne als Erläutrung an der Stelle, die deſſen bedarf, beibringen. Dabei hat er das Geſetz der Erinnrung zu ſeiner Regel. Alſo kann er, wenn es die Aſſoziation der Ideen erlaubt, Abſtecher machen; doch müſſen dieſe Abſtecher nicht ſeinem Plane fremd ſein, im Gegenteile müſſen ſie ihm dienen als Kunſtmittel, wo ſie dann ſo unabſichtlich und natürlich erſcheinen können, als ſie abſichtlich und gemacht ſind. In der Darſtellung innrer Entwicklungen

allmählichen Werdens, in alledem, worin der Verſtand beſonders mitthätig iſt, hat dieſe Art zu erzählen den Vorteil; aber eben wegen der ihr möglichen Stetigkeit läuft ſie Gefahr, den Leſer durch Spannung oder Einförmigkeit zu ermüden, d. h. peinlich oder aber langweilig zu werden.

In Hinſicht auf Unterhaltung iſt b) die ſzeniſche Erzählung im Vorteile. Der ſo Erzählende erlebt die Geſchichte und läßt ſie den Leſer mit erleben. Er braucht nicht zu motivieren, wie er dazu kommt, zu wiſſen, was er erzählt. Hier iſt die Kunſtmäßigkeit bemerklicher. Er hat viele Prozeduren mit dem Dramatiker gemein, er muß ſeinen Vorgang in Ort und Zeit ſammeln, ja er arbeitet auf eigentliche theatraliſche Effekte hin. Bei dem Erzählen ad a iſt das Medium der Mitteilung lediglich das Ohr, hier aber wird gewiſſermaßen durch das Ohr dem Auge mitgeteilt; der Leſer erfährt nicht abſtrakt die Sache, ſondern ſie wird ihm vor das innre Auge geſtellt. Natürlich iſt es, daß dieſe Darſtellung eine mehr äußerliche ſein wird als jene. Der Erzähler bedient ſich aller der mimiſchen Mittel, durch welche der Dramatiker ſeinen Vorgang vor das äußre Auge und Ohr des Zuſchauers ſtellt, um den Leſer zu einer Art Zuſchauer und Zuhörer zu machen, der ſeine Geſtalten ſieht und ihre Reden hört — aber mittelſt des innern Sinnes. Er bedient ſich ſogar der Licenzen des Dramatikers, z. B. durch die Reden der Geſtalten die Vorgeſchichte oder Stücke derſelben exponieren zu laſſen, anſtatt ſie ſelbſt zu exponieren. Dieſe Art der Erzählung ſetzt die Exiſtenz des eigentlichen Dramas voraus; Leute, die davon nichts wüßten, würden ſich in dieſer Art der Erzählung nicht zu orientieren wiſſen. Dieſe Art der Erzählung hat vor der eigentlichen wie vor dem eigentlichen Drama, von welchen beiden ſie eine Miſchgattung iſt, erheblich viel voraus. Sie kann einem weit verwickeltern Plane,

einer weit reichern und mannigfaltigern Kompoſition gerecht werden und bei weit größrer Länge der Ermüdung weit leichter vorbauen, als die Erzählung unter a und als das Drama. Sie kann kühner ſein als beide und hat vor dem eigentlichen Drama noch das voraus, daß der Autor keine Mittelsperſon und keiner äußern Anſtalten und Apparate bedarf. Er baut ſich ſein Theater, er malt ſich ſeine Dekorationen, er bläſt ſeine Blitze ſelbſt, er iſt ſein eigner Theatermeiſter, und keine Schwierigkeit legt ihm ungefüges reales Baumaterial in den Weg, er muß kein Gewicht, keine Reibung u. ſ. w. von Körpern berechnen, um ſie zu überwinden; er braucht keine fremden Hände zu ſeinem Bau; und ſo raſch und ungehindert er wie ein Zauberer entſtehen und da ſein läßt, was er will, ſo raſch weiß er es zu entfernen und anderm Platz zu machen. Neben ihm ſteht weder der Kontrolleur mit der Uhr noch der mit dem Maßſtabe, er iſt unumſchränkter Herr über Ort und Zeit. Er ſchafft ſich ſeine Schauſpieler ſelbſt, in denen nichts Selbſtändiges, nichts Individuelles, das der Maske und den übrigen Abſichten des Dichters widerſpräche, er ſchafft ſich Schauſpieler, die nur ſich ſelbſt zu ſpielen brauchen, und dies ihr ganzes Selbſt ſchafft er genau ebenſo, wie er es braucht. Sein Publikum kommt nicht, um ſich ſelbſt zu zeigen oder für ſich ſeine eigne Komödie außer der ſeinen zu ſpielen, noch anzuſehen, kein Operngucker entführt ihm deſſen Aufmerkſamkeit, ſein Publikum zerſtreut ſich nicht gegenſeitig. Kommt ihm nicht die der ſeinen vereinte Kraft eines großen Mitdarſtellers zu Hilfe, ſo kann ihm auch kein ſchlechter ſeine Sache verderben, und er braucht ſeinen Beifall mit keinem andern Menſchen zu teilen. Er kann, was der Gedanke kann, ſeiner Darſtellung kommt keine reale Beſchränkung in den Weg; für ſeine Szene giebt es keine phyſiſche Unmöglichkeit; er kann, was die Natur

kann und was der Geiſt. Ihm ſteht eine Muſik zu Gebote, gegen welche alle reale Muſik plump und ſchwer, wie der Körper gegen die Seele gehalten u. ſ. w.

Die Erzählung nach a erzählt in der Regel die Dinge in derſelben Reihenfolge, in der ſie geſchehen ſind, zuweilen ſchaltet der Erzähler etwas Früher-geſchehenes ein, das Vorhergehende oder auch das Nächſt-kommende zu erklären. Immer aber iſt es der Erzähler, der zu ſeiner Bequemlichkeit oder um des Verſtändniſſes willen dergleichen thut. Der Erzähler ſtellt ſich und ſein Erzählen zugleich mit dar; er muß zugleich ſeine Erzählung beglaubigen. Hier ein epiſches Medium, mache es ſich nun mehr oder weniger bemerklich. Bei b dagegen fällt dieſes Medium als dargeſtelltes völlig weg; b erzählt nicht nach der Reihenfolge, ſondern die Geſichtspunkte der Spannung des Effektes, der idealen Bedeutung (kontraſtierende Parodie) beſtimmen die Ordnung. b verfährt weit mehr indirekt als a; bei ſeinen Arrangements giebt der Erzähler nie einen Grund, warum in dieſer Folge? wozu dieſe Szene? woher er dies weiß und dies. Das alles bis auf die letzte Frage muß der Vorgang ſelbſt beantworten. a muß die letzte wie alle dieſe Fragen direkt erledigen, b braucht es nicht, denn hier erzählt die Geſchichte ſozuſagen ſich ſelbſt, der Gegenſtand konterfeit ſich ſelbſt wie eine Photographie. Bei a iſt die hiſtoriſche Glaublichkeit, der Kredit des Erzählers ein Hauptpunkt; ſeine Geſchichte muß überall bewieſen werden, bei b dominiert nur die äſthetiſche Zweckmäßigkeit.

Nun exiſtiert noch eine dritte Art c, welche aus der von a und b zuſammengeſetzt iſt und die Vorteile beider vereinigen kann, die pſychologiſche Entwicklung, überhaupt die ſtete Darſtellung innrer und äußrer Vorgänge, die Kauſalität des Verſtandes, die lyriſche Innigkeit des Gemüts, auch die Gedrängtheit von a

mit der detaillierten Mimik, charakteriſtiſchen Ausmalung der äußern Erſcheinung und dem erfriſchenden Springen der freien Phantaſie von b. Dieſe Art fügt den Reiz des Problematiſchen zu dem des genauen Durchſchauens von Perſonen und begebenheitlichen Zuſammenhängen, ſie miſcht nach Abſicht des Erzählers Handlung und Begebenheit, das Leben des Geiſtes und der Natur, das Subjektive und Objektive im Gehalt und in der Form, ſie erzählt eins, das andre läßt ſie den Leſer miterleben, wie es dem Zwecke dient. Erfüllt der Erzähler die ihm geſtellte Aufgabe, zu unterhalten, ſo kann er belehren, erheben, bewegen, bilden, bauen und zerſtören, gute Triebe zu ſtärken, ſchlechte zu ſchwächen ſuchen, raten, warnen, kurz alles, was und wie er will.

Der humoriſtiſche Roman aus der Vergangenheit

Es iſt die Frage, ob der humoriſtiſche Roman nicht das beſte ſeiner Wirkung verliert, wenn er die Gegenwart verläßt und einer länger vergangnen Zeit ſich zuwendet. Dies kann der Autor aus zweierlei Abſichten thun, erſtens um der Gegenwart, die ihm nicht gefällt, ein ideales Vergleichungsbild vorzuhalten, oder zweitens, umgekehrt des Leſers Behagen an der Gegenwart zu befördern, indem er ihr eine vergangne Zeit zur verſchönenden Folie giebt. Es ſind dies dieſelben zwei Richtungen, die auch dem Roman der Gegenwart — ſei es nun Abſicht des Autors, oder geſchehe es unbewußt — eigen ſind. Man könnte hinzufügen, daß es noch eine Art des humoriſtiſchen Romans gäbe, die mit dem meiſten Rechte die ideale genannt werden kann, nämlich die, die nicht eine wirklich dageweſene oder noch vorhandne, ſondern eine Welt abſpiegelt, die der Autor für eine wünſchenswerte hält und gehalten wiſſen will, und die er abſpiegelt, um

auf eine Neugeſtaltung oder Beßrung der eben beſtehenden nach Kräften hinzuwirken.

Aufgaben des heutigen Romandichters

Unſre Zeit hat einen gewiſſen Ernſt und viel Subſtantielles; das Formelle iſt ihr nichts, nicht das Wie, nur das Was intereſſiert ſie, und den Humor verzeiht ſie nur dem Ernſte, in welchen jener ſich miſcht. Das Spiel des Humors mit ſich ſelber gilt ihr nichts. Ja der Autor muß ſich die Miene geben, als habe er die vollkommne Welt im Sacke und wollte nur erſt aufräumen mit dem, was nicht da ſein ſollte.

Jeremias Gotthelf und Shakeſpeare

Bei Riehl*) heißt es: „Der Quell der Poeſie, der in dem deutſchen Hauſe verborgen iſt und nur des Poeten harrt, der den Moſesſtab beſitzt, um ihn herauszuſchlagen. Dieſe einfachen und doch ſo großen Motive des deutſchen Hauſes und der Familie, das ſind die Perlen, welche wir in unſrer glänzendſten Litteraturperiode vor die Säue geworfen haben, oder wo ſie dieſe nicht mochten, kam höchſtens der hinkende Bote oder ein ähnlicher Kalendermann, um ſie aufzuheben und in ſeinen Schnappſack zu ſtecken.“ Es wäre nun leicht Stoff gefunden zu Erzählungen dieſer Art; man braucht nur die Feinde und Verderber des deutſchen Hauſes aufzuſuchen und durch die in unſrer Macht liegenden Mittel ihnen ſiegreich zu begegnen. Einen oder wohl auch gar zwei Beiträge habe ich bereits geliefert, ohne daran zu denken, daß es ſolche waren: „Zwiſchen Himmel und Erde“ und „Die Heiterethei.“ Die Ähnlichkeit, die Riehl zwiſchen Shakeſpeare und

*) H. W. Riehl, Die Familie.

Jeremias Gotthelf findet, liegt darin, daß beide die Naturgeschichte der Leidenschaften abhandeln und darin die Mittel zeigen, welche sie tragen, und direkt oder indirekt auf die Mittel hindeuten, welche sie heilen können. Der große Unterschied liegt in den verschiedenen Horizonten beider, dort der weite von allgemein menschlichen Typen des Staats- und des privaten Lebens in wenigstens dem Staatsleben entlehnten Rahmen, und hier das enge spezifisch schweizerische Bauernhaus.

Dickens Pickwickier

Motive, die eigentlich mit dem Charakter nichts zu schaffen haben, wie das Vorurteil Herrn Wellers senior gegen die Witwen, spielen bei Boz eine große Rolle. Sie amüsieren desto mehr; als liebenswürdige Schwächen sind sie zugleich Schmuck und Folie der sonstigen Tüchtigkeit. So ist der Schäfer, auch die Mrs. Weller ganz äußerlich, sie sind sozusagen nur der Phantasie präsentiert, und darin mag ein großer Teil ihrer angenehmen Wirkung liegen. Wären diese beiden Figuren dem Verstande und Gefühle des Lesers nur um etwas näher gebracht, so würden sie einen ganz andern Eindruck machen, es würde das Verkehrte uns beleidigen, statt daß sie uns, wie sie sind, belustigen. Es war in dieses Verhältnis Mr. Wellers, seiner Frau und Styggins eine Spannung zu bringen, wenn es ernster ergründet wurde, aber alle Figuren hätten dabei verloren. So lernen wir sie nur beim Essen und Trinken und im äußern Kostüm kennen. Daher geht es dann mit den Umkehren und Sinnesänderungen desto leichter. Davon auch Jingle und Trotter Beispiele. Getrunken, gegessen wird denn in dem Romane sehr viel; Boz will die Menschheit besonders in ihrer Liebenswürdigkeit und das Leben in seiner Heiterkeit zeigen, und da der Mensch am heitersten, folglich am

liebenswürdigſten beim Eſſen und Trinken zu ſein pflegt, ſo that er zweckmäßig daran. Man kann ſagen: Eſſen, Trinken, Schwatzen, Redehalten und Prügeln oder Prügelnwollen, darin beſteht hauptſächlich das Detail der Pickwickier.

Der demokratiſche Roman

Der Roman des Heute iſt der demokratiſche, im Gegenſatz zum ariſtokratiſchen von ſonſt. Nicht allein der Preis, um den gerungen ward — Landbeſitz mit patriarchaliſcher Tradition, adlige Geburt und Heirat —, ſondern auch die Anſtrengungen des Ringens hatten dort den ritterlichen Anſtrich, dort kämpft mit dem Schickſal nur der ritterliche Mann, alles iſt ritterlich; heute und hier iſts das abſtrakte Geld und das Mittel iſt bürgerliche Arbeit; alles iſt hier etwas Abſtraktes.

Ein epiſcher Widerſpruch beim Bürger

Wenn es ſich um neues Handwerkszeug und neue Produziermethoden handelt, ſo geht der Handwerker äußerſt ungern daran, ſie zu benutzen. Trägheit, Gewohnheit und wer weiß was — was alles ihn mißtrauiſch macht (wohl auch Mangel an Vertrauen auf die eigne Geſchicklichkeit); dagegen iſt er raſch für jede Neuerung im Staate. Ei nun, gelingt dieſe nicht, ſo hat er die Verantwortung nicht zunächſt wie in ſeinem Handwerke, die Folgen, wenn übel, treffen nicht ihn allein. Was ſein Handwerk betrifft, das hat mit ſeiner Phantaſie nichts zu thun, da braucht er ſeinen Verſtand, die dort zurückgedrängte Phantaſie eignet ſich nun an, was außerhalb ſeines Handwerks liegt. Wie gewiß geht er in ſeinem Handwerkskalkül, wenn er hingegen an Amerika und Auswandrung denkt, hat er eine ganz andre Art Wahrſcheinlichkeitsrechnung.

— Zu den Widersprüchen epischer Natur gehören ferner die sogenannten Handwerkskniffe, die manches unter sich begreifen, was sich mit absoluter Ehrlichkeit nicht unter einen Nenner bringen läßt; zunächst diese kleinen Gaunereien im Kontrast zur Handwerks- und bürgerlichen Ehre, sodann zu dem möglicherweise durchaus rechtschaffnen Charakter des Betreffenden als Mensch. Sodann der Handwerksstolz oder Geschäftsstolz, der es doch ertragen kann, Käufer zu locken. Ähnlich dem Widerspruch zwischen dem natürlichen Streben eines Weibes, unter die Haube zu kommen, und der spröden Sittigkeit, die doch selbst ein ehrbarer Werber und Bräutigam von seiner Auserlesenen fordert. Ein Knochen für Kasuistik, auszumachen, wo hier das Lobenswerte aufhört und das Tadelnswerte beginnt. Drei Mächte: Natur, Sitte (Zeitsitte, Meinung) und wirkliche Sittlichkeit sind hier in fortwährendem Grenzstreite begriffen. — Auch Standestugenden und Standesfehler gehören hierher. An manchen Berufsarten sprechen wir dasselbe als Tugend des Einzelnen an, was an andern ein Fehler heißen würde. So die Keckheit des Soldaten. Hier ist der Mittelpunkt des Urteils „Mut oder Feigheit," danach richtet sich das Urteil. Beim Handelsmann ist das Zentrum der Standesehre die Ehrlichkeit, beim Handwerker Geschicklichkeit. Alles, was auf den Mittelpunkt der speziellen Standesehre sich bezieht, gereicht zum Lobe oder wird wenigstens mit lindem Tadel belegt, der oft noch ein Körnchen Lob enthält. — So sehen wir im Leben immer zwei Zustände wechseln, die sich widersprechen, und denen die Konvention dennoch wechselnd Berechtigung und Platz giebt, den Zustand der Kultur und der Natur. So handelt der Mensch — und muß und soll es — bald als sittliche Person, bald als Naturkraft. Wer einen Krieg wie einen Zweikampf ausfechten wollte, würde als ein Don Quixote erscheinen, wer ein Duell

nach der Weiſe, die im Kriege zu Recht gilt, als ein roher Wilder. Und der Krieg ſelber; wie kommts, daß man „Menſchlichkeit“ an dem Feldherrn rühmt? Wenn Menſchlichkeit rühmenswert, warum Krieg und was mit ihm zuſammenhängt nicht ein Gegenſtand der Verwünſchung? Wenn der unmenſchliche Krieg erlaubt iſt, warum wird ein Minimum von Unmenſchlichkeit geprieſen? — Warum ſtört uns die Schlauheit, die ein ſonſt braver Charakter zeigt, nicht in der Freude an ihm? Nur die Güte gewinnt durch ſolches Zuſammenwohnen, ſie wird ein Verdienſt, wo ſich die Mittel zeigen, die ihre Exiſtenz verhindern konnten. Es iſt ein Beweis für den Reichtum ihres Grundes, wenn ſie ſich neben ſolchem Nachbar erhalten kann. Dann erſcheint der Charakter uns auch wahrſcheinlicher; nur Güte bei Einfalt erhält etwas Zweideutiges. Der Menſch, der alles in ſeiner Natur hat, was die urſprüngliche Güte abſorbieren oder unmächtig machen könnte, muß ein größres Maß dieſer natürlichen Güte beſitzen, als ein andrer, dem eben ſo gut ſich zu zeigen, nichts von jener verhindernden Beimiſchung zu eigen iſt

Zum eignen Schaffen

Mein Verfahren beim poetischen Schaffen*)

Mein Verfahren beim poetischen Schaffen ist dies: Es geht eine Stimmung voraus, eine musikalische, die wird mir zur Farbe, dann seh ich Gestalten, eine oder mehrere in irgend einer Stellung und Gebärdung für sich oder gegeneinander, und dies wie einen Kupferstich auf Papier von jener Farbe, oder genauer ausgedrückt, wie eine Marmorstatue oder plastische Gruppe, auf welche die Sonne durch einen Vorhang fällt, der jene Farbe hat. Diese Farbenerscheinung hab ich auch, wenn ich ein Dichtungswerk gelesen, das mich ergriffen hat; versetz ich mich in eine Stimmung, wie sie Goethes Gedichte geben, so hab ich ein gesättigt Goldgelb, ins Goldbraune spielend; wie Schiller, so hab ich ein strahlendes Karmosin; bei Shakespeare ist jede Szene eine Nüance der besondern Farbe, die das ganze Stück mir hat. Wunderlicherweise ist jenes Bild oder jene Gruppe gewöhnlich nicht das Bild der Katastrophe, manchmal nur eine charakteristische Figur in irgend einer pathetischen Stellung, an diese schließt sich aber sogleich eine ganze Reihe, und vom Stücke erfahr ich nicht die Fabel, den novel-

*) Zuerst von Gustav Freytag in seiner „Aus dem Arbeitszimmer des Dichters Otto Ludwig“ betitelten vorzüglichen Einleitung zur Jantischen Ausgabe (neuerlich auch in den „Gesammelten Aufsätzen von Gustav Freytag“ 2. Bd.) dann (vervollständigt) in den von M. Heydrich herausgegebnen „Nachlaßschriften Otto Ludwigs“ (1. Bd. S. 134 bis 136) abgedruckt.

liſtiſchen Inhalt zuerſt, ſondern bald nach vorwärts, bald nach dem Ende zu von der erſt geſehenen Situation aus, ſchießen immer neue plaſtiſch-mimiſche Geſtalten und Gruppen an, bis ich das ganze Stück in allen ſeinen Szenen habe; dies alles in großer Haſt, wobei mein Bewußtſein ganz leidend ſich verhält, und eine Art körperlicher Beängſtigung mich in Händen hat. Den Inhalt aller einzelnen Szenen kann ich mir dann auch in der Reihenfolge willkürlich reproduzieren; aber den novelliſtiſchen Inhalt in eine kurze Erzählung zu bringen iſt mir unmöglich. Nun findet ſich zu den Gebärden auch die Sprache. Ich ſchreibe auf, was ich aufſchreiben kann, aber wenn mich die Stimmung verläßt, iſt mir das Aufgeſchriebne nur ein toter Buchſtabe. Nun geb ich mich daran, die Lücken des Dialogs auszufüllen. Dazu muß ich das Vorhandne mit kritiſchem Auge anſehen. Ich ſuche die Idee, die der Generalnenner aller dieſer Einzelheiten iſt, oder wenn ich ſo ſagen ſoll, ich ſuche die Idee, die mir unbewußt, die ſchaffende Kraft und der Zuſammenhang der Erſcheinungen war; dann ſuch ich ebenſo die Gelenke der Handlung, um den Kauſalnexus mir zu verdeutlichen, ebenſo die pſychologiſchen Geſetze der einzelnen Züge, den vollſtändigen Inhalt der Situationen, ich ordne das Verwirrte und mache nun meinen Plan, in dem nichts mehr dem bloßen Inſtinkt angehört, alles Abſicht und Berechnung iſt, im ganzen und bis in das einzelne Wort hinein. Da ſieht es denn ohngefähr aus, wie ein Hebbeliſches Stück, alles iſt abſtrakt ausgeſprochen, jede Verändrung der Situation, jedes Stück Charakterentwicklung gleichſam ein pſychologiſches Präparat, das Geſpräch iſt nicht mehr wirkliches Geſpräch, ſondern eine Reihe von pſychologiſchen und charakteriſtiſchen Zügen, pragmatiſchen und höhern Motiven. Ich könnte es nun ſo laſſen, und vor dem Verſtande würde es ſo beſſer beſtehn als nachher. Auch an zeit-

gemäßen Stellen fehlt es nicht, die dem Publikum gefallen könnten. Aber ich kann mir nicht helfen, dergleichen ist mir kein poetisches Kunstwerk, auch die Hebbelischen Stücke kommen mir immer nur vor wie der rohe Stoff zu einem Kunstwerk, nicht wie ein solches selbst. Es ist noch kein Mensch geworden, es ist ein Gerippe, etwas Fleisch darum, dem man aber die Zusammensetzung und die Natur der halbverdauten Stoffe noch anmerkt; das Psychologische drängt sich noch als Psychologisches auf, überall sieht man die Absicht. Nun mach ich mich an die Ausführung. Das Stück muß aussehen, als wäre es bloß aus dem Instinkt hervorgegangen. Die psychologischen Züge, alles Abstrakte wird in Konkretes verwandelt. Die Person darf nicht mehr abstrakte Bemerkungen über ihre Entwicklungsmomente machen, aus welchen bei Hebbel oft der ganze Dialog besteht, z. B. wie Antonio in der „Julia" beiseite sprechend, völlig abstrakt alle die Momente des Eindrucks von der Erzählung von Julias Tod auf ihn ausspricht, z. B. „Ich glaube, du wünschest, sie sei aus Schmerz über dich gestorben, und dergleichen. Man muß an der Gebärde der Rede, wenn ich so sagen darf, merken, was in der Person vorgeht, aber sie muß es nicht mit dürren Worten sagen, denn wer kann in solchem Zustande solche Bemerkungen über sich machen? Man hört dann eine Marionette und keinen Menschen, eine Figur, die sagt, was der Dichter will, aber nicht, was sie selbst. Es ist das freilich schwer, denn man hat immer zwei Gedankenreihen bei dieser Umwandlung festzuhalten, nämlich erstens die Reden, die der Person natürlich, und die einen Inhalt und Zusammenhang für sich haben, zweitens die psychologischen Entwicklungsmomente, die sozusagen ohne Wissen, ja oft wider den Willen der Figur durch jene hindurchscheinen. Es ist nicht allein technisch schwer, sondern es verlangt auch

wenigſtens im Anfang einen ſchweren Sieg über die Eitelkeit, denn die blendenden Reihenfaden der rohen Stoffe werden zu gebrochnen, die Einfälle verlieren das Pikante, das Raffinierte ſieht aus wie das Gewöhnliche. Am ſchwierigſten iſt dies bei leichtern pſychologiſchen Momenten, bei den erſten Keimen innrer Zuſtände, die dann ſtetig geſteigert der Perſon ſelbſt ſpäter erſt klar werden, manchmal ihr gar nicht klar werden, die die Oberfläche der Rede oft nur ſo leicht affizieren dürfen, wie ein leiſes Lüftchen faſt unſichtbar die Wellen kräuſelt. So iſts mit dem Charakteriſieren; bei Hebbel erzählen die Perſonen ihre Charakterzüge in kleinen Anekdoten und wiſſen ſich ſelbſt etwas damit, was für ganz eigne Menſchen ſie ſind, während meiner Meinung nach ſich der Charakter einer Perſon ohne ihr Wiſſen, ja wider ihren Willen zeigen muß, die Perſonen ſelber ihren Charakter meiſt nicht kennen, und indem ſie ihren vermeinten ſchildern wollen, unwillkürlich und ohne es zu wiſſen, ihren wirklichen ſchildern müſſen. Denn wem, der die Menſchen und den Menſchen kennt, muß nicht all dies abſichtliche, abſtrakte Auskramen pſychologiſcher und charakteriſtiſcher Züge, die jedem bekannt ſind, lächerlich vorkommen? Die Perſonen ſoll man für Menſchen halten, ſie müſſen ſich alſo doch einigermaßen als Menſchen gebärden. Wenn ein Schickſal auf uns Eindruck machen ſoll, darf es doch kein Theaterſchickſal ſein. Solche Charaktere giebt es, die ſich und ihre Entwicklungen ſtets ſelber beobachten. Warum ſoll der Dichter nicht auch einen ſolchen zeichnen? Er darf aber nicht vergeſſen, daß dieſes Sichſelbſtbeobachten eben ein individueller Zug iſt, und kein allgemeiner, den er allen Charakteren beilegen darf. Des Philoſophen, des Mannes der Wiſſenſchaft iſt es, das Geſetz aus der Fülle ſeiner Erſcheinungen herauszuſchälen; des Dichters, das Geſetz wieder hinter der Erſcheinung zu verbergen. — So dacht ich in

meiner Isolierung. Meine poetischen Menschen macht ich, wie ich die Menschen kennen gelernt hatte, aber ich dachte wohl halb willkürlich nicht mehr daran, daß das Publikum ja eben aus solchen Menschen besteht, daß der beobachtende Blick, der mit Leichtigkeit durch die absichtlichen und unabsichtlichen Verkleidungen in das Innre dringt, der mehr auf die unwillkürliche Gebärde der Rede merkt, als auf ihren Wortinhalt, wie der Fechter mehr auf seines Gegners Auge, als auf seinen Arm, eine Sonntagskindergabe ist, die sich nicht anbilden, nur ausbilden läßt.

Das Farben- und Formenspektrum

— Nun ist mir das Rätsel meines frühern Schaffens psychologisch gelöst. Erst bloße Stimmung, zu der sich eine Farbe gesellte, entweder ein tiefes, mildes Goldgelb, oder ein glühendes Karmosin. In dieser Beleuchtung wurde allmählich eine Gestalt sichtbar, wenn ich nicht sagen soll eine Stellung, d. h. die Fabel erfand sich, und ihre Erfindung war nichts andres, als das Entstehen und Fertigwerden der Gestalt und Stellung. Aber diese war so sehr Hauptsache, d. h. diese genau begrenzte lebendigste Anschauung eines Menschen in einer gewissen Stellung, daß, sowie das mindeste daran unbestimmt wurde, meine Fabel und meine Intentionen sich verwirrten, und ich selber nicht mehr wußte, trotz möglichst detailliert aufgeschriebnen Planes, was ich wollte, wo dann, wenn ich mich zum Arbeiten doch zwang, die Einzelheiten für sich selbst sich ins einzelnste zaserten, und eine Menge Detail hineinschwoll in üppigster Anarchie. Jenes Farben- und Formenspektrum, welches mich solange es in klarster Sinnlichkeit dastand, in jedem Augenblick und in den heterogensten Umgebungen und Beschäftigungen wie ein Mahner umschwebte und mein

ganzes Weſen in Aufregung ſetzte, in einen Zuſtand, ähnlich dem einer Schwangern, der Geburt nahe und in der Geburtsarbeit, ein liebend Feſthalten und doch Hinausdrängen des, was vom eignen Weſen ſich losgelöſt hat, Ding für ſich geworden iſt. Nun weiß ich, was jene Geſtalt und ihre Gebärde war; nichts andres als der ſinnlich angeſchaute, tragiſche Widerſpruch; der eine Faktor die Geſtalt, die Exiſtenz (der Grund davon), der andre die Gebärde. Der ſinnlich angeſchaute prägnante Moment, in welchem am ſchärfſten Kontraſte die Einheit erſcheint. Sonderbar, jetzt wo ich von dem allgemeinen ausgehe, von den Geſetzen der Gattung, wie ſie mir ein ſorgfältiges Studium gelehrt, folgt jene Erſcheinung, jenes Spektrum der Feſtſtellung des Planes oder dem vollſtändigen Entwurfe der Fabel. Mein Albrecht ſtellt ſich mir nun als ſolches pſychologiſches oder vielmehr pathologiſches Formen- und Farbenſpektrum dar, als eine ſanfte Exiſtenz in gewaltſamer Gebärde (Zorn in Geſtalt von Leiden), — die Agnes als ſittige Geſtalt in leidenſchaftlicher Gebärde. Reſignierter Trotz auf dem Grunde der Humanität, leidenſchaftliches Bedürfnis auf dem Grunde ruhiger Schönheit. Der Erbförſter, der Judah und die Lea, auch ſelbſt die Heiterethei ſchwebten mir in ſolchen Anſchauungen vor, das glühende Gefühl für Recht im Momente, wo es Unrecht thut; darin liegt alles Vorher und Nachher. Beim Anhören einer Beethoveniſchen Symphonie ſtand dies Bild plötzlich vor mir, in glühend karmoſinem Lichte, wie in bengaliſcher Beleuchtung, eine Geſtalt, die mit ihrer Gebärde im Widerſpruch, ohne daß ich noch wußte, wer die Geſtalt, noch was ihr Thun ſei. Das wurde mir erſt allmählich klar, wie die Fabel entſtand, wobei mein Wille und alle bewußte Thätigkeit ſich ruhig und paſſiv verhielten. — Beiläufig: Mir ſcheint, als ob die Sinnlichkeit der Darſtellung, welche

die naiven Dichter, besonders Shakespeare charakterisiert, hauptsächlich Resultat der Kontrastierung sei. Von unten auf zu beginnen, von der ersten und engsten, d. h. auf dem kleinsten Raume vollzognen Syntheſis des Allgemeinen und Besondern, vom uneigentlichen Ausdrucke — so ist dieser um so sinnlicher, je größer der Kontrast zwischen Sache und Bild. Zu dem Kontrast in der Metapher ein Beispiel in Romeo: „das Grabmal, das seine Marmorkiefern öffnet, den wieder auszuspeien," der eingesargt gesehen wurde. In dem Worte Marmorkiefern ist der Kontrast zwischen Sache und Bild durch die engste äußre Vereinigung beider gesammelt. Der Kiefer, ein bewegungsfähiges, tierisches Glied, und der Marmor, die schwere tote Naturmasse. Ein andrer Kontrast, der z. B. die Volksbücher so sinnlich wirksam macht, ist der Antagonismus zwischen den hanebüchensten, drastischsten Situationen, den wunderbarsten Erfindungen und der kühlen nüchternen Darstellung in der Sprache. — Künstlerisch trefflich ist der Kontrast des wahren Verhaltes und des vermeinten im Othello. So baut sich eine in sich einheitliche Welt aus Kontrasten auf. Die Metapher ist der Baustein dazu.

Gefahren der Reflexion

— Nun endlich kenne ich meinen Feind genau von Ansehen und Namen; er heißt: zu große und fortwährend wirkende Neigung zur Vertiefung des Verstandes. Damit hängt der Hang zusammen, Figuren und ihr Handeln, den ganzen Vorgang in Detail zu zerlegen, statt sie daraus aufzubauen. Statt die auseinandergelegten Teile nun zusammenzufassen, zerlege ich sie von neuem; nun habe ich eine Anzahl von kleinen Motiven, so groß, daß mein Überblick nicht

mehr die für die Darstellung wesentlichen herausfinden kann. Der Fehler kommt daher: Meinen ersten Versuchen fehlte, daß der überblickende Verstand nicht im Gleichgewichte mit Phantasie und Empfindung stand. Dem abzuhelfen, gab ich dem Verstande wiederum durch Übung ein lähmendes Übergewicht gegen jene andern Kräfte. So verlor er die Natur des intuitiven Verstandes. Immer weiter auf dem Irrwege, der vielleicht ein notwendiger war, faßte ich als Aufgabe des Dichters, den reflektierenden Verstand zu überzeugen. Da nun doch Phantasie und Empfindung noch nicht so geschwächt waren, diese Tyrannei schweigend zu erdulden, schwollen mir meine Pläne ins maßlose an, und fühlte ich bei möglichster Kausalität bis in das kleinste hinein, je mehr der Verstand sich befriedigte, eine Unbefriedigung des ganzen Menschen. Über dem zweck- und zielloſen Herüber und Hinüber verlor ich Hoffnung, Luſt und Kraft. Es war ein ähnlicher und entgegengesetzter Irrtum wie der der sentimentalen Dichter, die ihren eignen Affekt an die Stelle des Dargestellten setzen (das Äußerste darin Tells Monolog, wo der Dichter erregt und die Person ruhig ist), die Empfindungen, die die Person haben sollte, selbst haben und dafür die Reflexionen, die der Dichter machen muß, der Person geben. So sollten meine Personen den Verstand unmittelbar orientieren, d. h. ich legte die Reihe der Ideen, die dem Vorgange zu Grunde liegen müssen, in den Vorgang selber; der Dialog bestand fast aus lauter Beziehungen auf dieselbe, der Dialog der Personen sollte zugleich eine fortwährende Verständigung zwischen dem Verstande des Dichters und dem des Zuschauers auch über die kleinsten Motive des Vorgangs, über die Intentionen des Dichters mit diesen Motiven sein; während doch hier Totalität sich an die Totalität des Zuschauers wenden soll.

Apollonius in „Zwiſchen Himmel und Erde“

Im Apollonius (Zwiſchen Himmel und Erde) iſt die Scheu vor Belaſtung ſeines zu zarten Gewiſſens — ähnlich wie bei manchen Frommen die Angſt vor dem Zweifel — zur Leidenſchaft geworden, die ſeinen Verſtand verdunkelt. Meine Abſicht war das typiſche Schickſal eines Menſchen darzuſtellen, der zu viel Gewiſſen hat, das zeigt neben ſeiner Zeichnung der Gegenſatz ſeines Bruders, der das typiſche Schickſal des Menſchen, der zu wenig Gewiſſen hat, verſinnlichen ſoll. Dann die Wechſelwirkung, wie der zu gewiſſenhaft angelegte den andern immer ſchlimmer, dieſer jenen immer ängſtlicher macht. Es iſt des Allzugewiſſenhaften, des gebornen ſittlichen Hypochondriſten — und ſolcher Menſchen ſind mir genug vorgekommen, um ſie als eine Gattung zu betrachten — typiſches Schickſal, daß er gewiſſermaßen den Katzenjammer hat von den Räuſchen, die ſich andre trinken.

Sommerreiſe im großen Garten zu Dresden

Auf einem Frühſpaziergang im großen Garten kam mir der Gedanke zu einem „Tagebuch während einer Sommerreiſe im königlichen großen Garten zu Dresden. Von u. ſ. w. —“ Es würde ein harmloſes humoriſtiſches Buch, im fingierten Charakter eines alten närriſchen Kauzes von großer Liebenswürdigkeit und gleicher Naivität werden. Begänne mit einem Briefe an einen Freund, an welchen auch die Tagebuchaufſätze gerichtet ſind. Im Briefe, was ihn zu der Reiſe bewogen. Den Abend in einem ſpießbürgerlichen Bierhaus iſt von Reiſen die Rede. Den Helden überfällt eine Sehnſucht zu reiſen. So ſoll er doch; er ſei reich und habe nichts zu verſäumen. Nichts zu verſäumen? Er! Nun er ſchreibt ſchon ſeit zwanzig

Jahren jeden Tag zu verschiednen Stunden die Barometer- und Thermometerstände, nebst Richtung des Windes, Beschaffenheit der sichtbaren Atmosphäre, die Sternenstellung u. s. w. auf; das ist eine Gewissenssache geworden. Eine Lücke. Reflexionen über Gewohnheit in Lebendigem und Unlebendigem. Das Verwundern und verschwiegne Lachen u. s. w. bringt ihn auf, daß er in dem Briefe ganz in Leidenschaft gerät, die Leute schlecht macht; sie haben nur für das und das Sinn. Sie würden u. s. w.! Aber bald legt sich die Hitze, und des Schreibers Liebenswürdigkeit zeigt sich in schönster Weise. Er rehabilitiert die vorher Gelästerten und thut wieder zu viel im Guten. Auf dem Nachhausewege fällt ihm ein: unter Umständen ist das Kleine das Große, wie Stifter nachgewiesen, ein Steinchen u. s. w., warum nicht auch solch eine Reise im kleinen, wenn nur recht behandelt. Heimgekommen weckt er Frau, Töchter und Söhne; die Schlafgemächer haben Verbindungsthüren, im Zentrum des gesamten Raumes, wo er allen deutlich werden kann, hält er eine Rede und kündigt seinen Vorsatz an, der nach einigen Widerreden oder vielmehr Einwendungen und verhaltnem Kichern acceptiert wird. Komisch, wie er die Sache mit sanfter aber fester Gewalt betreibt. Einblick in dies Familienleben. Seine sämtlichen Angehörigen haben mehr Welterfahrung und praktischen Verstand als er und übersehen ihn von dieser Seite, aber seine Güte und Liebenswürdigkeit beherrscht alle, ohne daß er weiß, welches der Zauber ist und sich immer darüber täuscht; denn er meint im Gegenteile, sein Verstand, seine Erfahrung, Menschenkenntnis imponiere ihnen. Er errät, meint er, ihre Gedanken und zeigt ihnen das; sie lassen ihn dabei. Seine theoretische Kenntnis des Menschen ist auch groß, aber ihm fehlt gänzlich Kenntnis der Menschen; er mißt alle nach sich und sieht überall Güte und freut sich darüber; er weiß

alles zu entſchuldigen, ſeine Menſchenliebe und Menſchenachtung ſind rührend. Er iſt hitzig und dann zu nachgiebig; die jüngſte Tochter ſagt: Ich will dich böſe machen, Väterchen, damit du mir u. ſ. w. Wieſo? Erklärung. Er freut ſich nun; ſie hat ſeinen Verſtand und Durchblick. Der Leſer muß leicht zwiſchen den Zeilen leſen können. Einmal ſchreibt er ſich in die Hitze über die Verdorbenheit der Zeit gegen früher, dann wieder umgekehrt verteidigt er die Zeit gegen die albernen Ankläger derſelben, die nicht wiſſen, was ſie wollen, und erhebt ſie auf Koſten frührer Zeiten. Er wird ordentlich perſönlich dabei. Nun, was könnt ihr darauf ſagen? Nichts. Das wußte ich! Er ſieht ſiegreich umher. Das Tagebuch iſt datiert von verſchiednen Bänken und Wirtſchaften. Das Alltäglichſte iſt ſo wichtig als das Wunderbarſte, die nächſte Nähe wie die weiteſte Ferne. In dieſem Geiſte, nur neu und ſelbſt geſehen — denn das iſt die Hauptſache —, er kommt auch hier in hitzigen Streit mit Widerſachern, die nicht zugegen, und die er daher zu ſeinem Jubel auf das tüchtigſte abführt. So wird das Gewöhnlichſte zum Abenteuer; dabei hat er ſeine Luſt an ſeinem Bedienten, einem friſchen Menſchen, der mit allem fertig wird. Er ſtellt ihn auf die Probe: Und wenn wir nun da wären? und wenn nun das geſchähe? — Nein, der Burſch verliert ſeine Geiſtesgegenwart nicht; er fällt auf ſeine Füße, wie man ihn auch werfen mag. Der Leſer wird wohl gewahr, daß auch der Diener den Herrn zum beſten hat, aber auf die gemütlichſte Art und ohne den mindeſten Mangel an Achtung; er gehört mit zu der Familie; er hat die luſtigſten Einfälle. Nun finden ſich noch andre, ihm Fremde zu ſeiner Geſellſchaft; warum nicht? ſo iſts ja auf Reiſen, und das gehört zu den Reizen; man iſt im Auslande wie eine Familie, dann geht man auseinander und ſieht ſich vielleicht nie wieder. Nun treten die Töchter

und Söhne und die Fremden scharf modelliert aus dem Rahmen heraus; geschickte Kontrastierung. Das Ganze wird ein verwickelter, spannender Roman. Äußerste Kunst der Anordnung muß die unbefangenste, absichtslosefte Natur scheinen. Es giebt auch pathetische Szenen, aber mit komischen im anziehendsten Wechsel. Eine Botschaft zeigt ihn nahe dem Ruin. Die Fremden sind Liebhaber und Liebhaberinnen seiner Töchter und Söhne. Ein alter Schmerz spielt mit herein; die Fremden sind Kinder des, der ihn einst kränkte, und die nun ihn allmählich mit ihren Eltern versöhnen sollen; dazu die Gefahr des Ruins u. s. w., es zeigt sich zuletzt, daß ein Faden durch das alles geht. Die vorläufige Geschichte der Kinder meldet er gelegentlich in Briefen oder auch gleich in dem großen Tagebuchbriefe. Zuletzt wird er auch noch auf seine Frau eifersüchtig, weil der Liebhaber einer seiner Töchter so lebhaft und viel mit ihr konversiert. Er beobachtet die Leutchen, beschreibt ihr Thun, das den Leser das Wahre ahnen macht, bei eingestreuten Reden, die er selber anders auslegt, je nach einer gleich im Anfang vorgebildeten Meinung, mit der er alles, was er gewahr wird, in Harmonie zwingt und dadurch in seinem Vorurteile noch bestärkt wird. Manches wird ihm nur verblümt, als mit andern geschehen oder geschehend, die Lage der Leutchen als die Lage andrer vorgetragen, doch immer so, daß der Leser es versteht; so wird bald analytisch bald synthetisch das Ganze aufgebaut. Er hat ein unbedingtes Vertrauen zu den Seinen; das hat er ihnen von Anfang gezeigt und wirklich sie so gezwungen, sein Vertrauen immer durch ihre Handlungsweise zu rechtfertigen, was auch nun geschieht. Wie die Sache zu deutlich daliegt — aber noch das Ende fehlt —, da beginnt er zu ahnen, da thut er sich auf seine Durchsicht was zu gute und meint zuletzt noch, alles gemacht zu haben. Er findet vielleicht, an

einen hier kürzlich vorgefallnen Selbstmord denkend, einen jungen Menschen auf einer Bank am Bache, der ihm verzweifelt erscheint. Er nimmt sich in der Meinung, der will sich ertränken, hört immer Andeutungen darauf, die er beantwortet: Nichts da Herr! u. s. w., des Jungen mit seiner ganzen Menschenliebe an, wobei er immer auf die Menschen räsonniert, ein steter Widerspruch in ihm, er läßt ihn diesen Tag nicht von sich. Obgleich der nicht ans Ertränken dachte, thut doch der Held die beste Wirkung auf ihn. Vielleicht ist eben das das Anliegen des jungen Menschen? der die Heirat nicht will, ohne die Leute zu kennen, und der nun nachgiebt, da er vielleicht ein ungünstiges Vorurteil durch Kennenlernen verliert. So wäre es vielleicht besser, wenn des Helden Menschenliebe und Trieb zum Helfen, seine Heiterkeit u. s. w. die ganze Gesellschaft selbst zusammenbrächte. Es wäre das besser, als wenn die Töchter es hinter seinem Rücken leiteten — im Gegenteil, sie müßten ihn noch bitten, jene zu entfernen, laufen zu lassen. Kennt ihr sie? Nein. Bald aber kommt es ihm doch so vor. Er belauscht einige Gespräche, die alleinstehend nichts verraten und nur spannen; vielleicht lauscht der vermeintlich Gerettete mit (nicht eigentlich lauscht; sie sind zufällig Zeugen); auf diesen scheint die Sache ebenfalls Eindruck zu machen, wie der Leser merkt, der nicht dieselbe Erklärung bei der Hand hat, wie der Held. Zwei junge Leute stört er im Duell und bringt sie auseinander, ja versöhnt sie endlich, da er sie nicht von sich läßt. Der scheinbare Selbstmörder ist vielleicht gekommen, das Duell zu hindern; er will deshalb nicht beim Helden bleiben, der ihm nun folgt und ihn nicht läßt, bis er zuletzt als Psychologe — sein Steckenpferd — an dessen Benehmen merkt, er ist „der Menschheit wieder geschenkt." Vielleicht ist ja er von seiner Sorge befreit, aus einem Kausalgrund der Geschichte werde darauf

gewieſen. Wie der Held das Duell verhindert — wo der Selbſtmörder bei der Dame, die ihn im Auftrag nicht losläßt —, will dieſer nun beobachten, verſtändigt ſich mit dem Helden, daß er nicht zu reden braucht, um unerkannt zu bleiben. Die Duellanten ſinds und ſeine Tochter, die nicht entſcheidet, weil; zuletzt bringt ſie der Held dahin, die Dame wählen laſſen zu wollen, die er nicht kennt; er wills machen, oder der Selbſtmörder ſoll es. Nun muß er faſt glauben, ſeine Frau iſt der Zankapfel — nicht alt. Nun gerät er ſelbſt in Rage. Nun macht der Held vom Anfang ſeine Kombinationen, die wunderlichſten Romane, und danach ſeine Pläne, alles zu ſchlichten.

Gelingt es nun, die Sache ſo zu behandeln, daß dem Leſer ſelbſt vorkommt, als habe er eine Reiſe mitgemacht, ſo iſt das deſto beſſer. Der Held hat übrigens viele Kenntniſſe. Eine Hauptſache, daß, obgleich er ſozuſagen der Düpierte, er doch nie gering werden oder in des Leſers Augen verlieren darf. Vielmehr, je mehr er der iſt, deſto mehr müſſen wir durch ſein Benehmen gezwungen werden, ihn hochzuachten und ſtets unter allen Verhältniſſen ihn zu lieben.

Alſo Leitfaden bei Erfindung der Begebenheit. Warum verbirgt man ihm die Liebe — die übrigens keine geſchloßne, weil die Mädchen ohne Vater nicht für ſich ja ſagen. Wenn der Vater genehmigt. Warum aber iſt das die Frage? Es muß etwas in der Vergangenheit liegen, warum die Liebhaber ſich ihm nicht nennen, ſondern erſt unbekannt nähern. Nun muß etwas geſchehen, wodurch ſie ſeine Dankbarkeit verdienen, etwas, wodurch ſie ſich als andre erweiſen, als er aus vorhin angedeutetem Grunde geneigt iſt ſie zu halten. Vielleicht hat er in ſeinem Herzen ſchon im voraus vergeben, was er ſagt, indem er dieſe Vorgeſchichte exponiert, aber ſie wagen nicht, das zu glauben, und von dieſem Punkte hat er ſelbſt ſeiner

Familie noch nie gesprochen, was auch diese geneigt macht, an sein Nichtvergeben zu glauben.

Ob der jugendliche Held durch die Bravheit und Arglosigkeit des Haupthelden gerührt und beschämt, diesen weiter zu täuschen, ihm die Komödie gesteht? Kontrast des wahren Verhaltens mit des Haupthelden Meinung von seinem Scharfsinn, und wie er durch Bewundrung dieses bei sich selbst in Kredit erhalten wird und in seiner Dankbarkeit dafür sich erhält. — Der Roman könnte zugleich (scheinbar) in Italien und wer weiß wo noch sonst spielen. Vielleicht in Amerika, Indien und am Kap der guten Hoffnung. Fremdeste Sitten und Landschaften!

Eine Künstlergeschichte

Die Anekdote von Haydn: „Wie kommts nur, daß Ihre Kirchenmusiken alle so lustig sind?“ Haydn: „Ja schauns, wenn ich an meinen Gott denke, da jubelts allemal in mir“ (oder so ähnlich!) in eine kleine Novelle umgesetzt, worin die Angstfrömmigkeit, die immer einen Etiketteverstoß zu begehen fürchtet und die eigne Unliebenswürdigkeit, den eignen Hochmut auf ihren Gott überträgt, in ihrer Christunähnlichkeit der wahren Haydnischen Frömmigkeit zur Folie untergelegt wird. Seine Neidlosigkeit, der Charakter seiner Kompositionsweise. Dabei müßte die ganze Novelle sozusagen von Haydn oder in Haydnischer naiver, schlichter, heitrer Grazie gesetzt sein; sie muß ein Echo der Wirkung Haydnischer Musik werden. Durchaus nicht auf Spannung oder sonst Drastik berechnet, sondern wie ein Haydnisches Allegro mit Adagiosätzen, gedankenhaft über ein gewisses Thema in Wiederkehr in selber und veränderter Gestalt. Die Kunst ein heiter Gottgeschenk, davon die Zinsen in der Erheitrung, Tröstung, Erhebung u. s. w., kurz in wohlthätigen Wirkungen

auf die Mitmenschen bezahlt; das ist die Religion des echten Künstlers, eines Haydn. Die Verwirrung der geckischen Eitelkeit und der künstlerischen Hypochondrie, alle falschen Mittel erscheinen absorbiert.

Hindernisse und Vorbedingungen für einen Roman

Man muß seiner Kunst und seinem Vermögen etwas zutrauen. Ich muß sehen, daß ich meine neue Theorie der Erzählung auf wenige und einfache Grundregeln zurückführe, in welchen die andern enthalten sind. Gesteigerte Wirklichkeit und damit Steigerung der Wirkung. Allein ich werde mehr zu vergessen haben, als zuzulernen. Vergessen muß ich das Streben nach idealer Komposition, das heißt das Absichtliche, unter welchem jetzt das mir Wichtigere leiden könnte; das Mühen um ideale typische Charakteristik, die Einheit der Leidenschaft, der Situation, des Motivs, des Totaleindrucks, die spezifisch dramatische Charakteristik, die auf das Handeln, also auf Darstellung der handelnden Mächte, der handelnden ethischen Seite des Charakters, desgleichen auf die primitiven Motive geht. Dann muß ich vergessen die Ängstlichkeit, mit der ich, was mir einfiel, prüfte, ob es einer ganzen Schar von Erfordernissen genugthat, das Mißtrauen auf meine Detaillierkunst. Ich darf nicht mehr mich vor dem Ungewöhnlichen fürchten. — Ich muß wieder unmittelbar zu Werke gehen wie sonst. Mühsam zusammenreflektierte Charaktere sind sehr schwer in Bewegung zu bringen und behalten etwas Automatenartiges. Hier kommen wir immer wieder ins dramatische Geleise, das wir ja eben verlassen müssen. Die Konzeptionen können äußerst einfach sein, und die ganze Ausmalung lediglich durch Behabedetail bewerkstelligt. Der dramatische und der tragische Widerspruch im Charakter ist (für die Erzählung) nicht nötig. — Noch

etwas, das ich zu vergeſſen, ja aus dem unmittelbaren Gefühl wegzuwiſchen habe, iſt die Rückſicht auf Konzentration der Zeit und Sammlung des Ortes — im Romane, wo ich mich nunmehr bewegen will, nicht allein unnütz, ſondern geradezu ſchädlich. Der einfachſte Einfall, der mir kommt, iſt ſchon von jener Rückſicht epiſch verkümmert, ehe ich mich warnen kann. Auch Zeit- und Ortwechſel muß beitragen, dem Romanhelden das Impoſante nehmen zu helfen und es der Welt zu geben. —

Es ſcheint ein Widerſpruch, daß ich an Dramen wie „Narciß“ das Vorwiegen der Kombination und das Streben, den dramatiſchen Effekt auf künſtliche Kombination zu bauen, tadle und im Roman verlange, daß die Kombination der Begebenheiten als das Leitende erſcheinen ſoll. Muß nicht das Subſtanzhafte, Notwendige hier wie dort vorwiegen? Jawohl. Aber einmal liegt das Subſtanzhafte des Romans, das Notwendige auf ſeiten der Situation, des Begebenheitlichen, dort aber auf der innern, der geiſtigen ethiſchen Seite. Wenn im Drama ſoviel Kombination, ſo bleibt kein Raum für die Exiſtenz; der Fehler iſt eben, daß ein epiſches Kunſtmittel in das Drama eingeſchwärzt iſt. Im Roman wird nicht in der Begebenheit und nur dadurch, daß ſie erzählt wird, der Charakter des Helden gezeichnet, ſein Thun und Leiden iſt nicht wie im Drama das Ereignis ſelbſt, ſondern geht, von dieſem getrieben, neben dem Ereignis her. Ein Ereignis und einen Charakter, der dies Ereignis nicht macht, genügend nebeneinander zu individualiſieren iſt der Raum des Dramas zu eng. Nicht aber der Raum, den der Roman einnehmen darf; abgeſehen davon, daß, wenn es auch möglich wäre, jenes Nebeneinander im Drama genügend durchzuführen, das heißt in Romanesweiſe, auch die eigentümliche Spannungskraft des Dramas in dieſer Behandlung fehlen würde. Alſo

im Roman ist jenes Nebeneinander und das Bedingtsein des Helden wie der Begebenheit, ohne gleiches und überwiegendes Bedingtsein der Begebenheit (Ereignisses) durch den Helden eben die Forderung. Dort ist der ethische Charakter des Helden die Hauptsache, das Treibende, daher müssen wir ihn genau kennen lernen, um diese Notwendigkeit zu begreifen; hier ist die Begebenheit die Hauptsache, und wir müssen als Notwendigkeit empfinden, daß der Held sich von ihr treiben läßt. Der Romanheld muß daher mehr äußerlich, in kleinen Zügen gezeichnet sein, das Detail in seiner Zeichnung überherrschend sein, wenn etwas von Individualität in ihm zur Anschauung kommen soll, da nicht das eine, womit er initiierend das Ereignis ins Dasein stößt, sondern die vielen Punkte, an welchen die Begebenheit in seinen Mechanismus greift, ihn zu bewegen, die Konstruktionspunkte seines Charakters sind. Dazu gehört, wenn es nicht absichtlich erscheinen soll, ein weiter Raum. — — —

Mein Verhältnis zum „provinziellen" historischen Roman

Nun versteh ich erst ganz die Ausstellungen, die man gegen meine Sachen macht, man begreife nicht, wie die Menschen so seien, es fehle ihnen der Boden, der die menschliche Natur (allgemeine) ebenso modifiziere. Und wirklich! diese Erbförster, Weiler, alte Nettenmair, Heiterethei sind Figuren, die durchaus in einen gewissen individuellen Raum und in ebensolche Zeit gehören und sind in diesem Sinne prächtige Figuren für den provinziellen historischen Roman — wie ich diesen definierte.

Freilich ist die Kenntnis der allgemeinen Menschennatur (und diese ist für das Drama maßgeblich) und

ihrer Erſcheinung, Temperamente, Leidenſchaften der Grund der Charakterproduktion; dazu gehört aber das Studium einer beſondern, provinziellen Natur bis in ihr Tiefſtes, wo Menſchengeſchichte, Lage, Klima, Vegetation, Nahrung, Beſchäftigung, Tradition, Geſchichte, Sage, Konfeſſion, Bildungsſtand u. ſ. w. einander gegenſeitig erklären; jene Kenntnis und dieſe verhalten ſich wie das Studium des Arztes u. ſ. w. auf der Univerſität und die mediziniſche Praxis. Dann wird lebendige Hiſtorie, was ſonſt nur grelle Tapetenbilder abgiebt.

Für einen künftigen Volksroman

Ich werde mir meine Arbeit ſehr erleichtern, wenn ich mich gewöhne, den Schwerpunkt der novelliſtiſchen Darſtellung nicht mehr in die Charaktere und ihre Entwicklung zu legen, was denn überhaupt mehr der dramatiſchen Poeſie zukommt. Die Begebenheit muß die Hauptſache werden. Ein Äußres, einen Beſitz, ſozuſagen als Ziel oder Lohn zu erreichen oder andre zu hindern, dies zu erreichen, ſetzen ſich eine Anzahl der verſchiedenſten, in Rang, Bildung, Stand, Geſchlecht, Alter, Charakter, Temperament, Geſinnung, Kraft, Eifer mit einander kontraſtierende Menſchen in Bewegung, ein Kampf, der mit dem Siege eines oder eines Teiles der Bewerber und der Unfähigkeit der andern, den Beſitz weiter ſtreitig zu machen, alſo mit einem Zurruhekommen der erregten Kräfte (und damit der Sympathie des Leſers, die zu gewinnen die endlichen Sieger von Anfang angelegt) endet. Nun ſei dieſer Beſitz ein individueller, benannter oder ein allgemeiner, wie im biographiſchen Romane. Hier iſt das Allgemeine, was wir Lebensglück, unabhängige Stellung, häusliches Glück, Anerkennung, Wirkungskreis u. ſ. w. nennen, der Beſitz, der dem Helden als

endlicher Lohn für Kämpfe und Leiden zu teil wird. Der Mannigfaltigkeit der Mitſpielenden entſpricht eine Mannigfaltigkeit der Szene: Land, Stadt, Hütte, Palaſt, Norden, Süden, Gebirg, Thal; ebenſo der Hintergründe: Friede, Krieg, die verſchiedenſten politiſchen Stimmungen; Traditionen. Und ebenſo entwickeln ſich an den Mitſpielenden die verſchiedenſten Seelenzuſtände und Körperzuſtände: Wahnſinn, Trunkenheit, Blödſinn, Gewiſſensleiden, Geiſterfurcht, Luſt, Schmerz u. ſ. w. und Eigenſchaften: Mut, Verwegenheit, Furchtloſigkeit, Energie, Indolenz, Treue, Hinterliſt. Darein klingen Sagen, Volkslieder u. ſ. w.

Immer wird ceteris paribus das Buch mehr Glück machen, in welchem die angenehmen Ingredienzien der Sympathie überwiegen; wenn uns ein guter Teil der Perſonen gefällt; wenn im ganzen Kraft, Güte, Edelmut das Entgegengeſetzte überwiegt; ſittliche Gerechtigkeit das Ganze ordnet; wenn nicht Schlechtigkeit und Schwäche in denſelben Perſonen Ekel erregt und die gutmütige Schwäche durch komiſche Darſtellung gehoben wird.

Die Hauptſchwierigkeiten finde ich jetzt im Dialoge, in dem Teil der Darſtellung, der mir, als ich anfing zu ſchriftſtellern, der leichteſte war. Ich fürchte mich immer, meine Leute über ihre Bildung ſprechen zu laſſen und gleichwohl nicht allen Gehalt an die Wahrheit des Lebens hinzugeben. Den Grund finde ich darin, daß der Bildungsgrad der Perſonen in meinen letzten Arbeiten nicht bloß ein äußres Charakteriſtikum, ſondern ein zur Motivierung des Ganzen weſentliches Moment ausmachte. Nun trat allerdings ein Bruch ein. Ließ ich die Perſonen über ihre Bildung hinaus ſprechen, ſo hob ich die Notwendigkeit ihres Thuns auf, die pragmatiſche Wahrheit; hielt ich dieſe letztre feſt, ſo mußte der Dialog es durch Gehaltloſigkeit entgelten. Ich mußte daher nach Seelenzuſtänden ſuchen,

deren Äußerungen naturgemäß poetiſchen Gehalt zuließen, gewaltſam erhöhte durch Leidenſchaft und Situation. Den Fehler, daß der Gehalt der Reden der Subſtanz des Handelnden widerſpricht, findet man bei allen Dickensſchen Volksfiguren. Sie ſind mehr Abſtraktionen als wirkliche Menſchen, daher haben ſie keine Zurechnungsfähigkeit. Soviel ich weiß, iſt Goethe der einzige, der die Abſtraktion ſo ganz mit individuell menſchlichem Gehalt zu ſättigen wußte, daß ſeine poetiſchen Perſonen die Vorzüge von beiden haben, ohne die Mängel beider. Am ſchlimmſten iſt es bei Schiller; ſo oft er verſucht, ſeinen Abſtraktionen menſchlichen Inhalt zu geben, hebt er die Abſtraktion auf, weil der menſchliche Inhalt, den er ihr geben will, ihr widerſpricht. Am auffallendſten und häufigſten wird dieſer Mangel im Wallenſtein ſichtbar und beſonders in Wallenſtein ſelbſt. Nicht allein iſt der Wallenſtein ſich ſelbſt unklar, er iſt es auch dem Dichter.

Zum „Tollen Heinrich“ oder „Das Wirtshaus am Rhein“

Bei meinem „Wirtshaus am Rhein“ wird mir dieſer Unterſchied [des Dramatiſchen und Epiſchen] recht deutlich. Das natürlichſte iſt, die Schuld der Heldin als reinen, ſchlanken Wankelmut anzuſehen. In Shakeſpeares Weiſe müßte die Tragödie nun nicht das Schickſal einer gewiſſen Perſon, die durch einen Akt des Wankelmuts untergeht, ſondern überhaupt das Schickſal des Wankelmuts darſtellen. Was iſt das Schickſal des Wankelmuts? Das, daß am Ende kein Menſch mehr ſeine Exiſtenz an die des Wankelmütigen anknüpfen mag, daß die Perſon, welche bald den einen bald den andern vorzog, zuletzt keine Wahl mehr hat. Dazu, weil jede Charaktereigenſchaft durch Gehenlaſſen,

Gewährenlaſſen wächſt, daß ſie immer wankelmütiger wird, immer ſchneller wechſelt, bis entweder niemand mehr zum Gegenſtande dieſes Wechſelns ſich hergiebt oder der, an den ſie ſich durch Bande gebunden, die die Treupflicht einſchließen, ſie dafür ſtraft, wobei ſie innerlich ſchon durch die Gebundenheit leidet. Um die einmal erfundne Geſchichte nicht wegwerfen zu müſſen, muß man nun ſchon nach einer bedingtern Formel der Schuld ſich umſehen und die Hauptbedingung zum treibenden Motive des Charakters und Hauptmotive des Stückes machen. Die Heldin (Lotte) giebt ſich einer neuen Liebe hin, während die alte noch lebt und mehr Lebenskraft hat als die neue. Sie geht mit einem zweiten Manne ein bindendes Verhältnis ein, da das mit dem erſten eingegangne noch am Leben. Sie giebt ſich einem zweiten Manne hin, da ſie noch das Eigentum des erſten. Sie giebt ihren Schwur zum zweitenmal. Die Gewiſſenhaftigkeit iſt halb unterdrückt, gegen ſie im Kampfe gewinnt die Sinnlichkeit den Ausdruck der Frivolität. Sie zieht gegen die Gewiſſenhaftigkeit, gegen die Treue, gegen alles Gemütsleben als gegen eine Illuſion zu Felde. Sie muß alſo einen Mangel an Selbſtkenntnis und Vorſicht haben und einen Überfluß an Liebesbedürfnis. Sie muß ein Gegenwartsmenſch ſein. Gleicher Art Liebe kann kein Menſch gegen zwei Individuen hegen, die eine kann alſo eine Gemüts-, die andre eine ſinnliche Liebe ſein, die jene für den Moment verdunkelt. Da die Gemütsliebe die ſtärkere, muß ſie mehr Gemüt haben als Sinnlichkeit, aber ſie muß doch viel Sinnlichkeit haben, weil die ſinnliche die Gemütsliebe wenigſtens für den Moment verdunkeln kann. Der Gewiſſensvorwurf der alten Liebe verdirbt den Genuß der neuen. Sie muß jene alſo halb wiſſentlich ſich verdunkeln, um dieſe zu genießen, muß ſich weiß machen, jene exiſtiere gar nicht, oder ſie habe ein Recht, ſie nicht zu haben; ſie ver-

leumdet ſie, will ſie im Licht einer Jugendthorheit betrachten, einer Illuſion, ebenſo das Gemütsleben, worauf ſie baſiert iſt. Ordentlich aus Trotz gegen ſie wirft ſie ſich der neuen gewaltſam in den Arm. Es hilft ihr, daß ſie einige Urſache hat, die Untreue von ſich ab auf den erſten Geliebten zu werfen, und ſie ſucht darin eine Berechtigung, um gleichſam aus gerechter Vergeltung dieſen zu vergeſſen und einem andern zu gehören. Das geſchieht mit der ihr eignen Leidenſchaftlichkeit und Trotz. Dazu kommt das dämoniſch-ſinnliche Weſen des neuen Geliebten, ſeine ſinnliche Gegenwart. Ihre Hauptſchuld iſt die abſichtliche Selbſttäuſchung, was ihre Baſe warnend ausſpricht. Das Ganze der Kampf zwiſchen Gemüt und Sinnlichkeit in und außer ihr; denn die beiden Geliebten verhalten ſich zu einander wie die Art Liebe, die ſie zu erregen fähig, wie Sinnlichkeit und Gemüt. Damit ſind die drei Perſonen charakteriſiert. Sie hat Sinnlichkeit, aber mehr Gemüt. Der Heinrich iſt wie einer, der eine Gemütsliebe entzünden kann, ſelbſt Gemüt, der Wachtmeiſter einer, der die Sinnlichkeit eines Mädchens erregen kann, alſo ſelbſt der Ausdruck der Sinnlichkeit. Er liebt die Lotte ſelbſt ſinnlich, wie er nicht anders kann, Heinrich mit dem Gemüt. Alſo muß die Eiferſucht des Wachtmeiſters eine ſinnliche ſein; er beneidet dem Heinrich die ſinnlichen Genüſſe, die Lotte geben kann, Heinrich beneidet ihm das Gemüt der Lotte. So muß ihr Äußres ſich verhalten, ſo die Ausbrüche ihrer Leidenſchaft. Lotte iſt ſo, daß ſie eine ſinnliche und eine gemütliche Leidenſchaft einflößen kann. Im Anfang ſpricht die erregte Sinnlichkeit aus ihr, dann immer ſiegender das Gemüt. Erſt iſt das Gemüt gewaltſam unterdrückt, die Sinnlichkeit forciert ſich, jenes vollends niederzukämpfen; die Sinnlichkeit hat das Gemüt nicht gänzlich unterwerfen können, das wieder erregte Gemüt wird völlig über die Sinnlichkeit Herr.

Die Sinnlichkeit gab ihr erſt frivolen Haß und Hohn gegen das Gemüt, weil dies ein kämpfender Gegner; das Gemüt erachtet dann die Sinnlichkeit als einen Niedergeworfnen, von dem nichts mehr zu befürchten iſt. Alſo drei Stationen. Die Sinnlichkeit im Vorteil gegen das Gemüt, mit den Waffen und Trotz der Frivolität dasſelbe für beſiegt haltend. Das Gemüt, durch den äußern Bündner, Heinrichs Anweſenheit und Liebe geſtärkt, erhebt ſich immer mächtiger. Das Gemüt Sieger, die Sinnlichkeit machtlos.

Der Wachtmeiſter witzelt über Heinrichs Gemütsliebe, die er nicht begreift und für Spielerei, für Einbildung hält, Mondſcheindinge. Aus Lottens Beſchreibung ihrer Empfindungen, die ihr Heinrich erregte und nun der Wachtmeiſter erregt, muß klar zu ſehen ſein, daß jenes gemütliche, dieſes ſinnliche Gefühle. Jeder beruft ſich auf den Schwur. Heinrich will ſie nicht allein beſitzen, und zwar ihre Liebe, ohne ihre Liebe beſitzt er ſie nicht, er will ſie auch von jenem retten. Der Wachtmeiſter will ſie beſitzen als Ding, und wenn ſie ihn haßt, deſto beſſer, ſo iſt ſein Genuß zugleich Rachegenuß.

So mag immer das Ganze wie ein Triumph der Seelenliebe ausſehn, zuletzt der Liebe über den Haß; das Gefühl des verſchuldeten Untergangs macht doch das Ganze tragiſch. Erſt meint ſie: Heinrichs, das iſt keine Liebe, dann aber, des Wachtmeiſters ſei keine. Nur darf dieſer Kontraſt nicht zu abſtrakt ſein, die Figuren müſſen Menſchen ſein, keine bloßen Begriffsſchemen.

Zum „Marino Falieri“

Im Marino Falieri die Unverträglichkeit des Naturells des Helden mit der Stellung eines Dogen. Er iſt ein raſcher Soldat, als Feldherr ans Befehlen und Gehorſamnden gewöhnt, rückſichtslos umgreifend,

aus Natur; nun ist seine Aufgabe, ein feiner Diplomat, ein bloßer Repräsentant zu sein, der klug das Muß zum Wollen zu machen versteht, ehe es noch als Muß auftritt. Von lauter Intrigants, berechnenden Kaufleuten-Staatsmännern umgeben, die eifersüchtig das Palladium der Aristokratie bewachen gegen einen Dogen, der mehr als eine Puppe sein will, müßte er der Klügste, Verstellendste, Berechnendste sein. Aber er verbirgt sich nicht, er kann es nicht und mag es nicht; als er durch das Volk den Adel zu dämpfen die Aussicht hat, verdirbt ers auch mit dem Volke. Er trägt den angebornen Souverän aus dem Lager in die heterogensten Verhältnisse hinein. In den Künsten, die hier die zweckmäßigen, ist er ein Fremdling, und so ist er bei aller Kraft seines Wesens, bei aller Kühnheit und Thatkraft hilflos. Er ist kein Demagoge, kein Sieger durch Rede. Sein Stolz sieht den Thron als ihm gebührend an. Da er sich seiner Natur gemäß unwillkürlich als Souverän benimmt, erregt er den Verdacht, sich zum Souverän machen zu wollen — eine Furcht, die genug Belege im historischen Boden findet —, und dieser Verdacht, an seinem eignen Thun wachsend, zwingt endlich seine Natur, die Souveränität wirklich zu erstreben, in welchem Bemühen er scheitert, da wiederum sein Naturell der Aufgabe nicht gewachsen ist, und er das Volk durch dasselbe Benehmen an sich irre macht, was die Nobili zu seinen Feinden, und zu seinen glücklichen Feinden gemacht hat. Er kann niemand gewinnen, kann nicht schmeicheln. In demselben Maße oder vielmehr noch mehr, als er durch seine Natur den Feinden gegenüber verliert, muß er durch sie gewinnen und in seiner männlichen, stolzen, geraden Weise auf das schönste über den feigen Schleichern und in seiner Ritterlichkeit über den Berechnern stehen. Seine Liebe, in der wiederum sein hohes Selbstgefühl sich zeigt, und im Verfolge dann

ſein Jünglingsvertrauen, ſeine Unverdorbenheit und edle Ritterlichkeit, ſein wahres, tiefes Gefühl, iſt eine neue Unklugheit, in welcher er den Feinden erwünſchte Blößen giebt. Generalnenner ſeiner Natur iſt eine Jünglingshaftigkeit und ſo die elementarſte Formel des tragiſchen Widerſpruchs in ihm, daß ſeine Aufgabe iſt, die Tugenden ſeines Alters zu zeigen und ſeine Natur eine Jünglingsnatur; ſeine Jünglingstugenden werden in ſeiner Lage zu ebenſoviel Fehlern. Ihm gegenüber ſteht nun wirkliches und künſtliches Alter. Seine Gegner alle haben bloß die Tugenden des Alters übertrieben — gänzliches Überlebthaben alles idealen Gefühles. Des alten Jünglings abſoluter Gegenſatz iſt der junge Greis Steno. Die Liebe iſt nun bloß das Medium, die Stelle, an der er beleidigt wird. Seine Jünglingsnatur hat er ſich erhalten in Mäßigkeit und männiſchem Thun und Leben, während ſeine Gegner aus dem Miſchkelch der Laſter aller Welt mit vollen Zügen tranken, bis ſie ſatt und blaſiert waren und nur die Selbſtſucht übrig behielten. Seine Strenge, ſein Verlangen, alle Welt ſolle ſeine Liebe ehren, wie er, bringt die Nichtachtung hervor, die Steno zeigt, dieſe ſteigert ſeinen Zorn zu der unverhältnismäßigen Strafe, die den Steno zu ſeinem Todfeinde macht und den ganzen Adel zu Verdacht aufregt. „Deshalb hat er geheiratet.“ Nun wird er von dieſem heimlich entwaffnet, wozu er ſelbſt in ſeinem Gefühle der Unentbehrlichkeit hilft; Steno will ihn am zarteſten Punkte packen und verführt deshalb die Kammerfrau von Falieris Gemahlin. Oder ſie iſt das ſchon, aber ſie muß ihm dienen, den Schein einer glücklichen Bewerbung bei der Dogareſſa zu ſchaffen. Dabei wird ſie ſelbſt eiferſüchtig. Wie Marino Falieri entwaffnet iſt, laſſen nun die Nobili ihrer Rache den Lauf, doch immer mit klügſter Beibehaltung der Form von Billigkeit und Recht; die Machinationen Stenos

gegen die Ehre der Dogareſſa geben den Vorwand dazu. Falieri ſieht ſich nun in den Schlingen der Füchſe und brüllt und kämpft vergebens wie ein Löwe, ſein Wüten zieht nur das Netz feſter um ihn. Seine Ehre auf das ärgſte angetaſtet in ſeiner Liebe; da zeigt ſich die Ausſicht, durch das Volk die Nobili zu ſtrafen. Aber ſein Naturell, das nun auch noch zum höchſten gereizt iſt, verdirbt es auch mit dem Volke; ſein Jünglingsvertrauen meint es dennoch ſiegend zu enden und erliegt; aber nicht ſein Stolz. Er erleichtert ſo noch den Feinden, ihn am Leben zu packen. Der Dogareſſa Schuld liegt darin, daß ſie ebenfalls in die Schlinge läuft. Hat ſie mit Steno eine Zuſammenkunft gehabt — taktlos —, um ihn zu bewegen, von ſeinem Vorhaben zu laſſen? welche Zuſammenkunft dann Steno benutzt, ihr ein andres Geſicht zu geben?

Falieri, der um eines Feldzugs willen ſein junges Weib hatte verlaſſen müſſen, wird rückkehrend Doge, weil man ihn bereits fürchtet. Dann nehmen wir den Widerſpruch zwiſchen der Aufgabe, die er als Doge hat, und der Unzulänglichkeit, ihr zu genügen, wahr, da ſein Naturell der reine Gegenſatz zu der Forderung des Amtes, ſo wäre es ſeine erſte Schuld, daß er Doge wird. Die andre, daß er ein junges Mädchen heiratet, um welche Steno ſich zuvor nicht unglücklich bewarb. Sein ganzes übriges Thun ſetzt die Schuld fort, und dieſe wie jenes flöſſe aus ſeinem Naturell, das einmal dem, was er ſich aus dieſem Naturell als Aufgabe geſetzt, unveränderlich nachlebt. Nun muß er aber nicht immer der Raſende ſein. Seine ruhige Stellung charakteriſiert die hohe Meinung an ſich, die Verachtung der Staatskrämer, das Selbſtgefühl des Soldaten. Man müßte ihn wirklich handelnd zeigen als Ariſtokraten, in der Niederdrückung des Aufſtandes, bei welchem der Zuſtand der Republik, das wachſende Selbſtgefühl der Plebejer, die Verdorbenheit und Ent-

nervtheit der Patrizier und der gegenseitige Haß und Verachtung zu Tage träte. Man müßte die Schmeichelei sehen und das arglistige Einfangen des Retters durch die Patrizier; ihre Furcht. Die Gefahr Falieris, wie er, den Adel und Bürger gleich hassen, in eine Stellung tritt, der weder sein Naturell noch seine Praxis gewachsen. Auch die Werbung des neuen Dogen; sein Selbstgefühl und Verachtung des Rivalen. Das Herrschen, nicht Sichbequemen ist sein Naturell. So tritt er auch vor die Verschworenen. Er will keine Bedingung annehmen. Aristokrat, Soldat, alter Jüngling, Feldherr, der Retter Venedigs. Steno ist im Anfange nur voll Neid gegen Falieri, mit Selbsthohn stachelt er sich. Das könnte er auch sein. Aber das alles wieder so, als wär es nicht sein Ernst. Er ist aber bedeutender angelegt als die übrigen Nobili und spielt namentlich mit den jüngern Nobili. Ebenso ärgert ihn dann der Dogaressa Anschmiegen und des Dogen Heldenliebe und seine Ritterlichkeit. Er wills ihm ein wenig versalzen. Was? sind wir Schranzen? Zugleich ist ers hauptsächlich, der das Gefährliche in Falieris Lage beleuchtet. Ei was? Die Ratte ist gefangen. Er ist nicht der Mann dazu; die Motive der Zehn bei der Wahl, die Unmöglichkeit, daß der Soldat zum repräsentierenden Diplomaten wird. Steno ist gespannt, ob er sich fangen lassen wird. Richtig! Also etwa Aufruhr, Exposition. Mutlosigkeit der Nobili. Falieris Gewalt. Der Erfolg Falieris über die Rebellen vielleicht erzählt. Hier zeigt sich neue Gefahr in der Gewalt des Dogen über die Gemüter. Nun Falieri den Aufstand zu enden ab. Steno, Chorus. Erst Neid; dann die Rede von der Dogenwahl. Ob ers annimmt? Motive der Zehn. Unzulänglichkeit Falieris zu der Aufgabe. Nun kommt Falieri wieder. Die Wahl wird ihm angekündigt. Steno: Was die Wette? Die Maus ist gefangen. Nein u. s. w.

Falieri nimmt an. Von der Freierei. Warnung des Prokurators. Selbstgefühl. — Steno nun wegen des Dogen Liebe und Glück bei den Frauen. Neuer Neid. Er möchte ihm ein Bein stellen. Blasiertheit doch.

Oder es ist schon die Heirat fertig?. Daß Dogenwerden und Hochzeit zugleich gefeiert werden sollen. Nun das Fest. Stenos Frechheit, der da sagt, er könnte es nicht dulden, daß der Adel sich beuge. Fällt übel aus. Warnungen. Falieri in wachsender Wut befiehlt die Strafe, die der ganze Adel zu seiner Sache macht. Pläne. Aber wenn die Aufstandsdämpfung — wie kann dann Bert auf den Gedanken kommen, den Dogen zum Haupte zu machen, wie kommt er selber dazu, Verschworner zu sein? Oder beginnt es mit dem Hochzeitmahl; darein die Ankündigung der Dogenwahl? Es ist gar nicht nötig, daß die Dogaressa eine Schuld habe; sie teilt eben aus Liebe die ihres Gemahles und leidet demgemäß mit ihm. Er kehrt zurück und feiert nun mit der Krönung zugleich seine Hochzeit. Unter den Masken am Anfang ist die Lisena, sie umschleicht Steno, der eine neue Eroberung zu haben denkt, und einigermaßen enttäuscht, ihre Bitte, sie zu ihm zu lassen, sie könne nicht mehr ohne ihn sein, unter Vorwänden, scheinbar noch liebend, damit sie nicht Thörichtes thue, temporisierend beantwortet. Dann wird er von Falieri um eine Kleinigkeit gescholten, vielleicht wegen Mangels an Galanterie, er treibts nun noch schlimmer, eben über diese Rüge entrüstet, und in der Absicht, ihn zu weiterm zu bringen und so sich die Nobili abzuwenden. Der Doge sieht den Trotz, sein Zorn, durch kalte Gegenrede vermehrt, schwillt über und macht den Steno zu seinem Todfeinde. Steno weiß in seiner Kälte dem Streite solche Wendung zu geben, daß der Doge den Adel beleidigt; die Einsprache der Adligen lenkt seinen Zorn auf sie selbst. — Steno weiß, daß

die Dogaressa wider Willen an den Alten verheiratet ist, und ihre Blicke hat er gedeutet. Wie nun der Doge durch die Heirat die Politik aufstutzig macht, denkt er wohlfeilen Kauf zu machen, paßt der Dogaressa auf und thut ihr seinen Antrag, als wär er außer sich. Dazu könnte ihm die Cameriera verholfen haben, die dabei eifersüchtig wird. Oder wendet er sich nun erst an die Cameriera, um nachher die Herrin in seine Macht zu bekommen? Hier gelingts ihm besser. Die Dogaressa aber begeht den Fehler, ihrem Gemahl nichts zu sagen. Nun zeigt sich des Dogen edlere vertrauende Handlungsweise. Nun bei der Cameriera ertappt, wird Steno vom Dogen, den er noch reizt, zu streng bestraft, in ihm der ganze Adel zugleich beleidigt. Jugendliche Heftigkeit und Unmacht über sich selbst. Nun geht er dem Manne an seine schwächste, zarteste Stelle, der Ehre der Frau zuleibe. Vielleicht denunziert Lisena in ihrer Eifersucht die Dogaressa beim Dogen, der ihr Stillschweigen auferlegt und nicht glaubt, Steno sei bei seiner Frau gewesen. Dies ists nun, worauf Steno sein Pasquill gründet, weil er weiß, der Doge weiß es, und ihn mit der Frau entzweien will, um sie vielleicht doch noch zu gewinnen. Dann müßte aber der Typus der alte Jüngling sein, der die junge schöne Frau heiratet, und das Historische nur Rahmen und Hülse bieten.

Zum Tiberius Gracchus*)

Tiber — eine weiche, idealistische Seele, doch aber von soviel Verstand, das Übermäßige, Verkehrte in seinem Handeln zu erkennen und ihm ausweichen wollend; durch die Gewalt des Affektes und idealen Schwunges doch immer wieder in die gefährliche Bahn

*) Zuerst in H. Lückes Nachwort (Bemerkungen zu den Stücken des Nachlasses) der Jantischen Ausgabe (Bd. 2, S. 268—271) mitgeteilt, hier aber vervollständigt.

getrieben. Ein weicher, den Übermannungen durch Mitleid zu offenstehender schlichter Mensch, wählt in solcher Übermannung trotz Warnungen eine Aufgabe, in der er gewaltsam sein, Künste brauchen muß, deren er sich schämt. Zurücktreten wollend, wenn die Einsicht ihm kommt, wird er durch jene Wallungen immer wieder in das gefährliche Treiben hineingerissen.

Die darzustellende Leidenschaft ist wesentlich die des Mitleides. . . .

Der Widerspruch im Helden ist zwischen dem leidenschaftlichen und daher verderblich über das Maß greifenden Mitleide und dem milden Naturell selbst, aus dem es entspringt. Dies Mitleid, von Freunden und Feinden gestachelt, reißt ihn allmählich bis zum verbrecherischen Rütteln an der ihm heiligen Verfassung hin. Im Gewissen an seinen Zielen verzweifelnd, bald umkehren wollend, bald weiter getrieben durch Situation und jene Leidenschaftlichkeit des Mitleids, bricht er zusammen und erduldet, von den Bürgern verlassen, den Tod, der ihn befreit. Sein Mitleid, soweit es nicht zu Verbrechen und Thorheit wird, seine Uneigennützigkeit, Hingabe, sein liebevolles Gemüt gegen die Freunde, sein Edelmut gegen die Feinde, mit einem Worte die echte Humanität an ihm wird lobend, bewundernd und Mitleid für ihn werbend herausgehoben; was aber davon über das Maß hinausgeht, die idealistische Träumerei, die verkehrte Humanität, mit Spott und Ernst getadelt, bekämpft und unnachsichtlich verurteilt. Es ist dies ein weiter und tragisch vollberechtigter Typus, der bei Shakespeare in dieser Gestalt noch nicht vorhanden, und besitzt auch dramatische Vorzüge.

Ein durchaus humaner Mensch, in eine Situation gestellt, der angemessen zu handeln eben die Humanität ihn hindert, der darum untergehen muß, wie wir sehen, und der doch eben darum uns gefällt, den wir anders

wünſchen müſſen, als er iſt, um unſrer Furcht willen, und doch ſo wünſchen müſſen, als er iſt, um unſers Wohlgefallens willen an ihm. Fortwährend die beiden Stimmen: er handelt verkehrt, wenn er nicht anders handelt, iſt er verloren; und wenn er anders als verkehrt handelte, wäre er nicht ſo ſchön; daß er nicht anders handelte, um uns das Wohlgefallen an dieſer ihm gefährlichen, aber eben uns gefallenden Schönheit zu erhalten! Entweder ſollte er den Weg der Gewalt nicht einſchlagen, oder er ſollte ihn bis zum Ziele gehen.

Das Mitleid iſts nicht ſowohl, was Schuld und Leiden und Untergang herbeiführt, als die Leidenſchaftlichkeit dieſes Mitleids, ſozuſagen die Begeiſterung des Mitleids und idealiſtiſchen Traumes. . . .

Er iſt der Mann nicht für ſeine Aufgabe; die weichen Erforderniſſe hat er alle, Humanität, Hingebung an die Sache von Volk und Staat; nur die harten fehlen ihm, der kühle Überblick, der ſich durch das Einzelne nicht irren läßt, die eigenſinnige Konſequenz.

Tiber bringt den Geſetzantrag. Die Optimaten ſtellen ihm Octavius Veto entgegen. Er ſchreitet darüber hinweg. Drohungen und Anklagen nach verfloßnem Amtsjahr. (Erſte Überſchreitung.) Er muß ſich wieder wählen laſſen und thut Schritte dazu. (Zweite Überſchreitung.) Die Wiederwahl wird durch Saturejus vereitelt, durch Aufhebung der Wahl und Verleumdung, welche die Kataſtrophe herbeiführen. —

Er unternimmt, was auszuführen ſeiner Natur entgegen. (Kontraſt, Naſica; der Konſul zeigt eine Natur, die der Aufgabe gewachſen wäre, aber ohne den Willen dazu — hier Wollen ohne Können, dort Können ohne Wollen.) Eine ſo humane, weiche und patriotiſche Natur iſt durch den erſten Überſchritt gebrochen. Das Mitleid hat ihn zu der That getrieben, die ſeinen Patriotismus leiden macht. Der erſte Überſchritt, der Verfaſſungsbruch treibt ihn weiter zum

zweiten, wenn er nicht verlieren will, was der erſte erreicht. Sein Patriotismus leidet doppelt unter dieſer Notwendigkeit. Den dritten Schritt zu thun, der die beiden erſten rechtfertigte und ihn und das Erreichte erhalten könnte, vermag er nicht; er erwacht und duldet ſeinen Untergang als Römer. Durch das Ganze muß er ſein Thun oder Sein illuſtrieren und belegen: er iſt der Aufgabe nicht gewachſen, und (womöglich) gerade durch das Motiv (Römerſinn, Humanität), welches ihn die Aufgabe ſich zu ſetzen zwingt; dergleichen wäre, wenn er, ohne zu wollen, das Volk ſelbſt entmutigt, z. B. und unter andern dadurch, daß er ſeine Kinder ihnen empfiehlt. — Der zögernde Gang nach dem erſten Überſchritt, ſtatt im Sturme darauf loszugehen, bis das Ziel erreicht. Er achtet ſich gebunden durch ſeinen Anfang, wie durch förmliches Verſprechen an das Volk. Daß er den dritten Schritt nicht thut, und nun zu viel gethan und zu wenig, um heil zu bleiben und ſeine Aufgabe zu löſen.

In ſeiner Humanität und ſeinem altrömiſchen Enthuſiasmus beſteht ſeine Stärke; ſeiner Aufgabe gegenüber werden aber beide nur zu einer glänzenden Schwäche.

Tiber wagt den erſten Überſchritt, weil er damit die Sache gewonnen glaubt, d. h. das Volk aus dem Elende und damit den Staat gerettet glaubt. . . . Nun nach gethanem erſten Überſchritt ſieht Tiber, daß damit noch nichts gethan, daß er noch am Anfang ſteht, daß er entweder ſein Ziel fahren laſſen oder den Weg der Gewalt weiter gehen muß, eine reiche Quelle Leidens für ſolche Natur.

Tiber, ein Politiker, der ſich durch ſein Gemüt beſtimmen läßt, nicht durch den Verſtand. Alle agierende und ausſprechende Kritik geht darauf hinaus: man müſſe mit dem Verſtande Politiker ſein, nicht mit dem Gemüt. —

Wenn die tragiſche Schönheit oder die ſchöne tragiſche Seite bei Coriolan eine impoſante, ſo iſt die des Tiber eine liebenswürdige.

Naſica, der Konſul. — Kein Abſtraktum von Kälte; auch er gerät immer tiefer in den Haß, aber nicht wie Tiber verliert er die Beſonnenheit über dem Affekte. In ihm iſt die andre Seite der Leidenſchaft, die dämoniſche Gewalt über ſich ſelbſt, das ſich Zuſammenhalten, Verbergen, ja Beſiegen des Affektes, wo Vorſicht und Beſonnenheit nötig; nach dieſem Stauen und Abdämmen des Affektes, wo er Tiber eiskalt reizte, nun die wilde Freude des ungeſtüm hervorbrechenden Affektes über das Gelingen und ſelbſt Erſtaunen darüber. . . .

Tiber ſoll nicht zum Märtyrer werden. Das möchte eine Aufregung hervorbringen, die ein Klügrer benutzen könnte. Gar mancher Gedanke wuchs ſiegend auf, erſt mit dem Blute ſeines Urhebers gedüngt.

Naſica will ihn zunächſt zu etwas treiben, was die Lälier und den Konſul von ihm loslöſt. An ſeiner Kälte ſoll ſich Tibers weiche und warme Natur bis zum Verſchäumen erhitzen. Naſica iſt nicht geſprächig, hat etwas Finſtres und befehlend Kurzes, Witz nur im Sarkasmus, er iſt durchaus nicht humoriſtiſch . . . der Kontraſt Tibers, der voll Suada.

Octavius, der Mittribun. — Auch er römiſch lakoniſch, dabei abſtrakt in der Rede; voll Freundſchaft für Tiber, aber auch dies mehr nach einem abſtrakten, kühlen Ideal. Er hat die Wärme Tibers nicht, mehr Kopf, Gedanken als Herzenswärme, mehr rhetoriſch als poetiſch. — Der erſte Bürger (Strabo) hat bei naiver Selbſtſucht und treuherziger Pfiffigkeit in Benutzung von Tibers ſchwachen Seiten doch ein gemütliches Verhältnis zu Tiber und iſt die eigentliche Seele des Volkes.

Saturejus — im Gegenſatz zu Tiber: der

ſchlechte Demagog. Erſt als Tiber ein Mann von Zukunft, neſtelt er ſich an ihn, obgleich er deſſen „Thorheit" erkennt, dadurch, daß er ſie benützt. Er hetzt ſo lang es gut geht und will noch einmal über ihn hinaus, durch ſeine Klugheit ihn übervorteilend. Wie es ſchlecht geht, iſt er geneigt, der Optimaten Auftrag zu vollziehen — nur daß denen nicht zu trauen und ihm Tiber imponiert, was er ſelbſt nicht begreift. Wie Tiber der „Tugendnarr" ein Demagog ſeines Schlages wird (denn bis dahin wird Tiber getrieben), iſt er ſchadenfroh und fängt faſt an, ihn zu lieben, weil er nun ſeinesgleichen, und wird ungenierter gegen ihn darauf hin. . . . Er will das Volk rufen in Tibers Namen, um durch dasſelbe zu dem Ziel zu kommen, das ja nun auch Tibers. Er hat recht, wenn er auf deſſen Weigern, weiter zu gehen, ſagt: Geh weit, ſo biſt du nicht zu weit gegangen. Haſt du im Traum nach der Krone gegriffen? So halte ſie jetzt feſt, zieh die Hand nicht erſchrocken zurück, wenn du wach geworden biſt. Sie ſind ſo die Deinen, daß ſie dich zum König machen, wenn du nur willſt. . . . Wenn du die Krone nicht wollteſt, war all dein Thun Thorheit. Führ aus, Rom zu verjüngen, wenn es nicht anders geht, als König! —

Nach Plutarch iſt das Hauptmotiv in Tiber der Rigorism der Ehre, der ſeiner Natur zu Grunde liegende Trieb, erwieſene Ehre nicht allein durch ſein Thun zu vergelten, ſondern noch zu überbieten. Er iſt alſo eine edle Natur, eine ſittlich-äſthetiſche; dieſer Natur kann nichts ſo gefühlsentgegen ſein, als Gemeinheit, das „Häßliche," denn ihr Ideal iſt das „Schöne." Dieſe Liebe zum ethiſch Schönen und dieſer Haß des ethiſch Häßlichen iſt in ihm als Leidenſchaft, und durch dies Übermaß geht er und ſeine Sache zu Grunde, da er, um das Ziel ſeiner ſchönen Aufgabe zu erreichen und durch den Kampf mit der Gemein-

heit, die er zuletzt mit ihren eignen Waffen ſchlagen will, die Reinheit ſeines Zweckes durch gemeine Mittel zu erreichen ſuchend, die Schönheit desſelben häßlich macht. Das ſein innres Leben. Daß er auch, was er will, nicht erreicht, daß er vielmehr den Staat, den er zu verjüngen hoffte, in ſeiner Leidenſchaft an den Abgrund gebracht hat, darüber öffnet ihm Octavius die Augen. Bald muß er ſehen, daß er, wie Octavius prophezeite, an jenem Punkte ſteht, wo ſeine Aufgabe eine ſchöne; aber er von der Natur mit den ſchönſten Anlagen ausgeſtattet, ermangelt nur eben derjenigen Anlage, die ihn heil erhalten und jene ſchöne Aufgabe zu erfüllen fähig machen könnte. Da er dieſe nicht hat, ſo arbeiten jene, die durch deren Mangel nur glänzende Fehler ſind, gegen die glückliche Ausführung; und der ganze ethiſch-pſychologiſche Menſch iſt eine ſchöne Unangemeſſenheit, ja ein ſchöner Feind jener Aufgabe gegenüber, die ſich zu ſtellen eben auch als eine Notwendigkeit dieſer Natur erſcheint. Jene Ehre, von welcher Plutarch ſpricht, kann nur ein Teilzug eines Charakters ſein, nicht der ganze. Wir müſſen auf den Grund dieſes Triebes dringen und die typiſchen Kennzeichen desſelben als perſpektiviſch graduierte Züge neben ihm faſſen. — Den Grund dieſes Triebes fanden wir in ſeiner antik ſittlich-äſthetiſchen Natur. Welches ſind andre typiſche Züge dieſer Natur? Sie iſt eine humane ſympathiſche, der Milde und Weichheit verwandte Natur, ein Gemüt, d. h. Neigung, ſich als Gemüt zu erhalten. Plutarch nennt als ein Kennzeichen ſeiner Rede — und der Stil iſt der Menſch —: ſie führte mehr zum Mitleid hin (im Gegenſatz zu der aufregenden ſeines Bruders), alſo er arbeitete darin auf Rührung hin; ferner nennt er ihn ſanft und ruhig, nachgebend; all dies konnte ſein Weſen ſein, wenn nicht eben der Affekt des ſittlich-äſthetiſchen Rigorismus in ihm ge-

weckt wurde; und dieſe Eigenſchaft können wir an ihm in Ruhepunkten des Affektes modifizieren, als Leiden im Zorn z. B. Die Nachgiebigkeit wäre es, die verſchlimmern hälfe, indem ſie ihn in Lagen brächte, die ſeinen Affekt deſto heftiger anregten und die Leidenſchaft ſteigerten, wie z. B. wo er, den Läliern und ſeinem Freundſchaftsgefühle nachgebend, ſich den Reizungen ſeines Affektes und der Züchtigung ſeiner Leidenſchaft durch Naſica vor dem Senate ausſetzt. . . . Es käme ſo noch ein formales Moment hinzu, die Reizbarkeit ſeiner Nerven, die leichte Entſtehung des Affektes, welche ethiſch eben das tragiſche Übermaß der Leidenſchaft herbeiführt, und dies iſt ſein tragiſcher Zug, der, welcher alle ſeine Tugenden zu glänzenden Fehlern und ihn der ſchönen Aufgabe gegenüber auf ſchöne Weiſe unangemeſſen macht.

Von dieſer Schönheit dieſes an ihm als unpraktiſch kritiſierten Weſens fürchtet Naſica, daß ſie das Volk verführen könnte, ihn (Tiber) zu reizen, mit Neuerungen an das formelle Recht zu taſten. Alſo auch Naſica erkennt es an, da es ihm Furcht macht, und er will ihn deshalb weg haben.

Denke man ſich alſo einen ſchönen, von allem begeiſterten, mit allen ſchönen Jünglingseigenſchaften, namentlich den ſanften Neigungen des Jünglings geziert, einen Gemütsmenſchen voll tiefen, warmen, weichen, ſittlich-äſthetiſchen Gefühls, edel, ſanft, nachgebend, aber des ſtärkſten Affektes (und damit der Leidenſchaft) fähig, wenn eine ſeiner edeln Natur entgegengeſetzte Vorſtellung an ihn kommt. Dieſe Eigenſchaft faßt Naſica konkret als Überſpanntheit; ſo ſanft er iſt, er würde den Göttern Krieg ankündigen, wenn er ſie auf einer Gemeinheit ertappte.

Die Rolle des Tiber ein ſteter Wechſel von ſanfter Ruhe und Affekt, wobei es der Affekt immer mehr über die Ruhe gewinnt und zu einer ſich ſteigernden

Leidenschaft wird. Die Rolle der andern Warner, Beruhiger oder Weiterhetzer.

Ein steter Wechsel von Rührung durch Mitleid, von ethischem, ästhetischem Zorn und der Mühe seiner sanften Natur, wieder in ihr Gleichgewicht und zur Besonnenheit zu kommen, von Kampf mit dem Affekt, den er kommen sieht, und von Übermächtigung durch denselben und Handeln aus diesem Affekt, dazwischen Schmerz der Freundschaft, Schmerz über die Folgen der Affekthandlung. . . . .

Nasica geht gegen das Unpraktische am Staatsmann und das formelle Unrecht, die Lälier und Octavius gegen das Übermaß; er, Tiber, gegen die Selbstsucht, die Härte und den Unpatriotismus der Optimaten und die wohlfeile Weisheit der Halbheit der Lälier. —

Tiber ein rechtes Jünglingsideal, in Ruhe weich, voller Ideale, und weil er diese durchsetzbar glaubt, im Handeln hart, und rücksichtslos, also voll Jünglingsrigorism. Mit dieser Jünglingszuversicht alles machen zu können, was gut, und in jedem den eignen guten Kern voraussetzend, sieht er idealistisch-hochmütig auf die „feige" Weisheit der prosaischen Erfahrung herab. —

Octavius dagegen einer jener durch Temperament schon früh verständigen und daher kühlern, den Umständen Rechnung tragenden Jünglinge, nicht so weich und deshalb weniger rigoristisch. —

Hier liegt der springende Punkt. Dieses Jünglingsideal mit seiner Weichheit und Rigorosität wird gleich vom Anfang an in seiner Gefährlichkeit gezeigt. . . . Das Volk überschätzt er, er thut mit ihm, was jede Liebe mit ihrem Gegenstande thut, sieht Tugenden, die er nicht hat, und verblendet sich gegen seine Fehler und glaubt ihn jeder Veredlung fähig. Nun wird diese Liebe durch Mitleid und die kalte Hemmung der

gemeinen Selbſtſucht geſchwellt bis zum Überſchritte; er weiſt den rettenwollenden unbequemen Verſtand in den Läliern von ſich. . . . Später fühlt er den Vorteil der Kälte und Rückſichtsloſigkeit und will die Gegner mit ihren eignen Waffen ſchlagen; aber dieſe Kälte iſt immer nur maskierter Affekt, was er nicht weiß. Dies iſt in der Hitze des Kampfes der Übergang vom ſittlich ſchönen Zorn zum abſtrakten Haß. Nun wird er, ohne es zu wiſſen, ihnen immer ähnlicher. So wird er aus Notwehr, trotzigem Durchſetzenwollen des Ideales und abſtraktem Haß, da das Volk mit der Erreichung ſeines Zweckes flau wurde, zum ſchlechten Demagogen wider Willen — und mit Widerſtreben ſeiner edeln Natur —, aber die Gegner ſind nur mit den eignen Waffen zu ſchlagen. Da öffnet ihm Octavius die Augen. Er, der Altrom wieder herſtellen wollte, iſt faktiſch König — nur der Name fehlt —, und Rom hin, denn ſeine Verfaſſung und Freiheit war Rom. Prophezeiung, wenn er ſo weiter ſich fortreißen laſſe, werde er bald an einem Punkte ankommen, wo er mit Ehre nicht ſtehenbleiben und ohne Schande nicht mehr zurückkönne. Er wehrt ſich dagegen und will ſein Ziel noch für erreichbar halten, aber die Wahrheit hat ihn tief getroffen. Daher ſeine „lahme" Rede in der Wahlverſammlung. Und nun muß er ſehen, er ſteht bereits an jenem Punkte. Octavius, du hatteſt recht! Aber Saturejus: Nur dann gingſt du zu weit, wenn du nicht weiter gehſt. Der ſanguiniſche Jünglingstraum der Wiederherſtellung Altroms iſt verweht. Er kann nicht weiter — nämlich König werden und ſein Ideal von Rom gänzlich vernichten —, nicht ſtehen bleiben; aber ein dritter Weg bleibt ihm, den Octavius nicht geſehen: mit Ehren, d. h. zu Roms Rettung und Beſtem zu ſterben. Dieſen geht er. Das wäre denn die rechte Seele des Stückes, und alle Kritik, Erklärung der Handlung und dieſe ſelber darin. Auf dieſe

Weichheit und den Jünglingsrigorism, der hochmütig auf die feige, halbe Weisheit des Mannesalters und die greise Erfahrung herabsieht, im Glühen von seinem Ideal (der ihm gewissen Wiederherstellung Altroms) keinem Umstande Rechnung trägt und sich dem Affekt und der Leidenschaft hingiebt, weil sie schön und sittlich (nämlich im Ausgangspunkte und im Hasse der Gemeinheit), wendet sich die dargestellte und ausgesprochne Kritik, nur durch die verschiedne innre Situation der kritisierenden Personen verschieden gefärbt, in den Läliern schmerzlich sorgend, warnend, liebevoll mißbilligend, im Volke bewundernd und zugleich pfiffig die Schwäche markierend, bei der sie ihn treuherzig packen, in Nasica mit der Schadenfreude des Hasses und der Überlegenheit des Verstandes. Alle aber markieren das Übermaß dessen, was richtig gemessen Schönheit sein würde, d. i. Tugend.

Die Natur des Affektes und der Leidenschaft, an edem Hindernis sich bis zum Verdampfen zu erhitzen, die Wärme des Gefühls, das die Kälte zur Hitze steigert, die ihrer selbst unmächtig; das Mitleid, welches eine Thräne zu stillen den Himmel hingeben würde. — Hier haben wir den lebendig machenden Widerspruch von Weichheit und Rigorism, durch welchen er sich liebenswürdig und imposant zugleich zeigt.

Die Wahrheit ist sein Naturell, der Rigorism geht aus der Leidenschaft des reichen Gemütes für Altrom, d. h. das Schöne und Gute hervor, trägt also des Gemütes Stempel. Also Liebe im weitesten Sinne seine Natur und sein Charakter.

Sein Generalnenner ist Liebe, und so wird er uns gleich im Beginn vorgeführt. Wir hören die weiche, affektvolle Liebesnatur in seiner Rede vor dem Senat. Nasica findet sie, die er in seinem Sinne schildert (als Mangel dessen, was er hat, der Ruhe, Kälte,

Selbſtſucht), gefährlich. Der greiſe Lälius dagegen wird vor Scävola, der ihm beiſtimmt, zu ihrem Lobredner: er hat, was irgend Menſchen Wert geben kann, treffliche Anlagen, von trefflicher Erziehung ausgebildet, die ihn ſchon als Knaben hervorragen und die Blicke der Guten auf ſich ziehen ließen; ein ſeltner Redner; was aber mehr als all dies, iſt der Urborn der Liebe in ſeinem Herzen. Alſo eine Natur, in der alles zu Liebe wird, ein Gemütsmenſch, in welchem die Wärme des Affekts eben als der Liebe angehörig und nicht als ein beſondrer Charakterzug in ſeiner Natur erſcheint. Liebe — nur zu leidenſchaftliche Liebe (das macht ſie tragiſch) — Liebe, die eben aus ihrer weichen Fülle heraus gewaltſam wird, der Trotz des Kraftgefühls der Liebe durch Hinderniſſe, und nun alle Töne, deren die Liebe fähig iſt, die ſo unähnlich ſie der Liebe an ſich erſcheinen mögen, doch als aus ihr hervorgegangen und von ihrem Weſen auch im Ausdruck modifiziert erſcheinen, Mitleid der Liebe, Haß der Liebe, Zorn, Verzweiflung der Liebe, welche in jener Modifikation als Leiden einer weichen Natur unter aufgezwungner Härte erſcheinen, der Zorn als Schmerz.

Dieſe leidenſchaftliche Liebe alſo iſt es, die in all ſeinem Reden und Handeln dargeſtellt wird.

Die Liebe, inſofern ſie das Vaterland leidenſchaftlich umfaßt, fällt mit der zum Volke und dem aus ihr entſtandnen Haß gegen deſſen Gegner, der im Kampfe überwächſt, ſodaß er in Notwehr der Liebe ihren Gegenſtand ſelbſt zum Werkzeug dieſes Haſſes aus Liebe macht, ſelbſt unter dieſem Unedelmute leidend, der, ihm abgezwungen von den Gegnern, den Haß gegen ſie erhöht — des Volkes Flauheit liebevoll entſchuldigend. So hingeriſſen durch und gegen ſeine Natur ſtürmt er in der Leidenſchaft der Liebe bis zum kritiſchen Punkt — was Octavius ihm warnend voraus-

ſagte. Mit ſeiner eignen Demoraliſation die des Volkes. Sein Tod die Erlöſung

Dieſe Liebe und ihre Schönheit erkennen Lälius, Scävola und Octavius an, nur gegen ihr leidenſchaftliches Übermaß, das keinem Umſtande Rechnung trägt und dadurch ſich und ſeinen Gegenſtand, den er retten, beglücken und veredeln will, verdirbt. Naſica, in ſeiner ſelbſtſüchtigen beſonnenen Kälte — gegen den Schwärmer ſein formelles Recht als gelegne Handhabe benutzend. —

Dem in ſeiner Selbſtſucht gemeinen Saturejus, der ihn beneidet und das „Beſſerſeinwollen“ an ihm haßt, dem er durchaus ein Thor iſt, „ein Tugendnarr, altrömiſcher,“ imponiert er dennoch durch ſeinen Adel, und wie er, nachdem er den „ſeinesgleichen gewordnen“ verachtete, wie ſich ſelbſt und zugleich gewiſſermaßen liebte, den wieder Tugendnarr gewordnen verlacht, ſo imponiert ihm doch eben die Schönheit dieſer thörichten Liebe. — Beiläufig: Naſica verachtet nur die andern, Saturejus aber auch ſich ſelbſt.

So haben wir nun die Weichheit und den Rigorism, aber jetzt in einem konkreten Begriff, der leidenſchaftlichen Liebe, die ſich ſelbſt ſtachelt durch Mitleid, Römerpflicht, Ehre, Scham, ſchlechter zu ſein, als das Bild, welches das Volk von ihm hat. — Nun hat auch Lälius Individualität gewonnen, in der er dem kühlern Scävola gegenüberſteht, wie Tiber dem Octavius. Ein liebenswürdiger, patriotiſcher, innerlich noch junger, der Liebe und Wärme zugänglicher, aber durch die Erfahrung ſeiner ſiebzig Jahre weiſer Greis, der über ſeine Jahre, ſeine eigne Jugendlichkeit gemütlich ſcherzen kann.

Scävola, der Gerechte, vergißt über Tibers Schönheit nicht ſeine Schuld. Lälius liebt den Tiber und läßt ihn mit tiefem Schmerz. „Seht, der greiſe Lälius weint.“ —

Dramatiſche charakteriſtiſche Teilzüge an Tiber: er kann dem Mitleid nicht widerſtehn. Er redet ſich in den Affekt, die Rührung, Indignation u. ſ. w. hinein und aus der Beſonnenheit heraus. Er kann das Volk nicht ſchmähen hören von denen, die es ſchlecht gemacht haben, und die weit weniger wert ſind. Haß des Gemeinen . . . Entweder ſieht er den Affekt kommen oder nicht; im erſten Falle will er ihn beſiegen, denn er nahm ſich ja vor, ganz ruhig zu ſein, ſich nicht ſelbſt zu fangen, die Gegner mit ihren eignen Waffen zu ſchlagen. Aber wenn er meint, ruhig und kalt zu ſein, wie Naſica, ſo iſt dies ein Irrtum, und ſein „Ich bin kalt" muß jedem Zuſchauer ſagen: „Ich bin es nicht." Die Steigerung in der Regel kurz, d. h. die von außen; das Schmähen auf das Volk ſchlägt durch, und die andre größre Hälfte der Steigerung übernimmt er ſelbſt. Naſica und das Volk ſchweigt dann oder hat nur einzelne kleine Zwiſchenrufe; ſein Affekt erhitzt ſich vollends aus ſich ſelbſt, d. i. er redet ſich in Mitleid mit dem Volk und Zorn gegen deſſen Dränger vollends hinein, aus dem heraus er dann handelt. . . Tiberius hat im Beginn ſeinen Schmerz um Rom und das, was er für das Heilmittel hält, ausgeſprochen, aber keine Hoffnung, vom Volke freigeſprochen zu werden. Es ſpricht ihn jedoch los und legt ihm durch ſeine Liebe und ehrendes Vertrauen ein drückendes Schuldgefühl, d. h. Gefühl der Verbindlichkeit auf, welches ihn zwingt, dieſes Vertrauen zu rechtfertigen, indem er ſich gelobt, den Antrag auf die Ackerteilung ſeine erſte Amtshandlung ſein zu laſſen und die Durchführung der Verjüngung, die ihm der gute Kern, den ihm das Volk zeigt, als möglich bewies und verbürgte, zu ſeiner Lebensaufgabe zu machen. — — — Immer ſieht man dabei, daß die Liebesnatur, die dieſe Aufgabe ihm ſtellt, eine andre Beſtimmung hat und nicht diejenige iſt, die geſchaffen, dergleichen durchzuführen.

Immer bleibt das vor unſern Augen, wenn er ſeinen Affekt nicht bändigen kann und durch dieſen zu verkehrten, verzweifelten Maßregeln und durch die Folgen derſelben in Haß getrieben, fortſtürzt, bis er erwacht und dann ſtehen bleibt. Aber immer auch kann er in dieſer Unangemeſſenheit ſchön bleiben und die Sympathie des Zuſchauers gewinnen und behalten.

Auch die Weichheit muß zur Erſcheinung kommen an Tiber. Die urſprüngliche Natur ſucht immer wieder ſich herzuſtellen. Es iſt ſein tiefſter Ernſt, wenn er von Lälius richtig angefaßt die Sache dem Senat anheimgeben will; ſelbſt von Mitleid übervoll, glaubt er auch an das Mitleid andrer, ſucht er auf das Mitleid andrer zu wirken, bis ſein Rigorism mit doppelter Kraft hervortritt, aber immer in der Erſcheinung von Liebe, Sympathie, er iſt ja auch wirklich nichts andres. Ein ſo ſtarkes Mitleid mit Rom und Volk, daß es die andern ſtarken Sympathien — zu Octavius, zu Lälius — unterdrückt. So nur, wenn wir ſehen, daß ſelbſt ſein Haß aus Mitleid iſt, wenn wir keine ſeiner Aktionen auf die Rechnung natürlichen Heroismus oder ſonſt einer Eigenſchaft, die nicht mit der Sympathie zuſammenfällt, ſetzen können, ſondern alle auf die der Sympathie und ihrer mächtigen Gewalt in dieſer Liebesnatur ſetzen müſſen, wenn wir ſehen, wie er unter dem Gewaltſamen, das er thut, mehr leidet, als die, denen er es thut, ja an der Gewaltſamkeit ſelbſt wird er derjenige, der er ſein, und macht er den Eindruck, den er machen ſoll.

Er iſt nicht immer in Affekt, aber in Affektnähe. Seine Rolle wirklich ein ewiges Wiederherſtellen der Güte und Sanftheit, des Glaubens an die Menſchen und an die Exiſtenz des Guten und Schönen, und

ein deſto ſtärkres Wiederdahingeriſſenwerden durch das Andersſein der Welt. —

Der Sanguinismus der Liebe mit ſeinem ewig neuen Hoffen und Vertrauen . . . Unſer Held iſt kein ſtarker Charakter. Das muß er auch nicht ſein. Der Fehler wäre nur, würde er nicht kräftig dargeſtellt, d. h. würde die poetiſche Darſtellung nicht kräftig!

Leben und Tod Albrechts von Waldstein

Tragische Historie in fünf Aufzügen*)

Der Typus der Handlung soll der Kampf des Emporkömmlings mit den Obengebornen und dem Kaiser sein. Der Mann, den es hinaufdrängt, und welcher der Gaben entbehrt, um die die Obengebornen das Eindrängen verzeihen. Also der Emporkömmling mit allen Gaben dazu: Geist, Willenskraft, Thatkraft, rasche Unbedenklichkeit, wird tragisch durch Vermessenheit, die sich nicht bescheiden kann, nichts Heiliges achtet. Er kann sich nicht bescheiden! Er will es, aber löwenhaft überwallt ihn der Stolz, und nun wirkt der vergebliche Zwang nur größre Rücksichtslosigkeit. Man muß die bestimmte Empfindung haben durch das Ganze, daß Wallenstein an seinem Untergange schuld, daß dieser Untergang gerechtes Schicksal, und doch muß er eben dadurch uns gefallen, wodurch er sein Schicksal sich zuzieht. „Ein andrer würde sich ducken — nicht

*) Otto Ludwigs Wallensteinplan, in zwei eng und zum Teil unleserlich geschriebnen Skizzenheften bestehend, ist von Moritz Heydrich in den „Nachlaßschriften" (Bd. 1 S. 452—472) nur zum kleinsten Teile mit Ludwigs eignen Worten veröffentlicht worden. Auch die hier mitgeteilte Skizze ist nur ein Auszug aus den umfänglichern Planheften, giebt aber durchgehend und ausschließlich mit Ludwigs Worten alles dasjenige wieder, was sich als das Bleibende des großartigen Entwurfs in der Vorstellung und Absicht des Dichters bis zuletzt erhalten hatte. Vergl. Erich Schmidts Vorbericht zu Bd. 4. S. 46 u. f. unsrer Ausgabe.

ich!“ An dämonischer Gewalt des Wesens muß er ganz allein stehen. Die realistische Macht des Willens ohne Rücksicht auf Recht und Unrecht, das Rechtbehaltenwollen wirkt noch ganz anders, als das Sichselbstinarmnehmen des Idealisten.

Die Handlung muß eben nichts darstellen, als nur dieses, namentlich müssen die Kausalglieder lediglich daraus genommen sein. Immer muß der Kausalnexus greiflich herausragen und darf nichts andres sein als Darstellung des Typus des Emporkömmlings und das Schicksal eines solchen, das heißt eines tragischen Emporkömmlings, der die Eigenschaft hat hinaufzukommen, aber keine der Eigenschaften, sich oben zu erhalten. So fällt der ideale und der kausale Nexus zusammen. Der Kern der Geschichte, ihre großen Vorfälle so nahe gerückt, daß ihr Kausales Spannung hervorbringt. Dann alles schauspielerisch; Darstellung solches Menschen bis ins kleinste der Seelenzustände — nur aus Zügen des Typus, und die anekdotischen zu solchen gemacht, außerdem großartige geschichtliche Mimen — also alles typisch. Der tragische Konflikt zwischen der Ehrsucht und dem Stolze Waldsteins muß zugleich das schauspielerisch-theatralische Effektszentrum sein.

Raum und Zeit ganz ideal. Das heißt auf die räumliche Ausdehnung und auf die Dauer der Zeitlängen wird gar nicht eingegangen. So könnte vom Fürstentage die Rede sein, ohne dazu Regensburg zu erwähnen. Es darf kein individueller Zusammenhang der Szenen gesucht werden.

Wenn der ganze Vorgang lediglich dieser Typus: Steigen als Emporkömmling, erster Fall aus Zuvieldienerei, Stolz und Unbescheidenheit, neues Steigen und Untergang in Spielersicherheit, so müßte Wallensteins Charakter das Resultat des Erlebnisses aufweisen. Erstens der unruhige Geist, dem der Alltag

zuwider, von Orakeln geweckt, weil die Aſtrologie ihm Angenehmes ſagt, glaubt er an ſie (bald dienen ihm auch die Sterne, zuletzt ſpricht er auch ihnen Hohn, wie ein verzognes Kind). Hier iſt noch Friſche in ihm, er iſt noch der gemeine Edelmann, zwar ſchon von Ehren träumend, aber noch geſchmeidig, guter Hoffnung und daher guter Laune, unverbittert; die Welt des Glückes ſteht ihm offen; ein kluger und kühner Kopf, der zunächſt ſich ſelber dienen will.

Nun muß man ſehen, was das Gelingen aus ihm macht; ſeine Rückſichtsloſigkeit aus Zuvieldienerei, er iſt mit deshalb ein treuer Diener, weil er weiß, daß er ſo am treuſten und beſten ſich ſelbſt dient. Die Ehren, die vom Kaiſer auf ſein Haupt fallen — was man ſieht —, nimmt er noch dankbar und mit wachſendem Bemühen für den Kaiſer auf. Da läßt der Kaiſer ihn fallen, und nun wird ſeine Natur verändert. Stolz gemacht, erhoben über alle, um ſo gedemütigt zu werden. Er rechnet die Schuld nicht ſeiner Zuvieldienerei, womit er ſich und den eignen Herrn gefährdete und den Kaiſer in die Notwendigkeit brachte, ihn fallen zu laſſen, zu; er ſieht bloß Undank, und nun wächſt der Keim von Selbſtſucht, den er von je in ſich trug, allmählich zum Giftbaum, der ihn ſelbſt erſtickt. Dieſe innre Wendung, die ſeinen Untergang nach ſich zieht, iſt recht herauszuheben. In ſeinem erſten leichtern Falle hatte er die Warnung und wurde auch wirklich gewarnt (vielleicht von ſich ſelbſt), doch vergeblich. Nun beginnt ein finſtrer Zuſtand, nur von Gedanken und Werken der Rache erhellt mit roter Glut. Nun wird er ganz und gar Schauſpieler; ein Vulkan innen voll Eruptionen, außen voll Trug. Er verachtet alles außer ſich, wird ſein eigner Gott; ſelbſt die Macht der Sterne unterwirft ſich ſein kühnes, finſtres Umgreifen in immer willkürlicherer Auslegung. Er zwingt den Kaiſer, ihn zum Kaiſer neben ſich zu machen; er traut dem Kaiſer

nicht und weiß, der Kaiser kann ihm nicht trauen. Er isoliert sich immer mehr; sein Stolz wird immer verletzender für seine Umgebung. Er verdient und giebt kein Vertrauen mehr, seine Menschenverachtung und Nichtachtung ihres Glückes u. s. w. wächst immer stärker. Das Bewußtsein seiner gefährlichen Lage wird von seiner dämonischen Zuversicht auf sich und sein Glück balanciert und deren Warnendes übertäubt. Je gefährlicher seine Stellung, desto gefährlichere Kletterträume beschäftigen ihn; den Spieler kann nur Wagen ergötzen, aus den Folgen vom Wagnis will er sich durch neues größres Wagnis ziehen. Ein Untrer, der Wallensteins Glück markiert, beneidet ihn dennoch nicht, er lobt sich gesunden Schlaf bei wenig Ehren. Er will durch Schrecken seine Macht befestigen und träumt toll, während das Schwert schon gezückt ist, ihn zu töten. Wie der Tod vor ihm steht, kann er ihn daher nicht glauben, die Sterne galten ihm schon nichts mehr, sein Glück war über ihnen; er legte sie nach seiner Meinung aus. Thor, sagt er zu Butler, das Schwert ist noch nicht geschmiedet. Überwältigt vom Glauben ist er aber der Held, beut die Brust. Er kann so leicht missen, als er alles zu erwerben nicht für zuviel hielt. „Ihr habt mich nicht gestürzt, ich selbst.“ So noch im letzten Augenblick Verachtung aller und Selbstverherrlichung. Denn immer ist er der „Wallenstein,“ der „Friedland.“ „Lose wechseln, der Mensch bleibt und verliert das Glück, doch nicht sich selbst!“ „Stirb denn so!“ So muß der Charakter poetisch und schauspielerisch von Anfang bis zu Ende wachsen, ohne daß ihm etwas angeklebt würde, was nicht in der Zeit und in dem Typus läge.

Immer seltner scherzt er, je näher dem Ende, und wenn ja, dann immer sarkastischer, bittrer und verachtender (Witz des menschheitverachtenden Übermutes). Es muß ein großer Abstand sein zwischen dem hoff-

nungskühnen Weſen des Beginners, dem Schüler der Sterne und dem Finſtern, nur Finſtres brütenden, den es vorwärts ſpornte, ohne daß Freude ihm winkte, da, was erſt ihm Wonne, nun Bedürfnis. Der Übergang iſt der Stolze, der Zuvieldiener. Man muß ſehen, wie ſein Fall ihn verwandelt, wie er ein andrer wird. Ein Unterſchied waltet zwiſchen dem Wallenſtein im Anfange und ſpäter, wie zwiſchen dem jungen Manne, der zum erſtenmale ſpielend, einen Goldhaufen vor ſich wachſen ſieht, und dem alten Spieler, dem das Spielen, das Wagen Bedürfnis und Gewinn keine Freude, wohl aber Verluſt Ärger iſt. Dabei wächſt die Sicherheit, das Übervertrauen auf ſein Glück und das Zuzwingenmeinen des Glücks — aber er hat ſchon im Anfange den Keim zum Spätern.

Bei der Nachricht vom Tode ſeiner Frau, die der Bote nicht zu ſagen wagt: „Ich bin geſtählt gegen Schmerz und Freude, was dich niederdrücken würde, ſtreift mich nur.“ So wächſt mit dem Glücke auch ſeine Verachtung des Glückes, und er nimmt deſſen Gaben wie eine Steuer, ohne Freude, es thut nur, was es muß. So iſt das Tragiſche ein Innerlichſtes, iſt typiſch, notwendig, wie pſychologiſch und ethiſch. In dem einen Typus liegen unzählige; das ſo bearbeitete Stück läßt bei aller ſeiner Notwendigkeit und Unabhängigkeit vom Zufall doch ſo unzählige Deutungen zu, wie irgend einer aus der Wirklichkeit. Die Tragik liegt ganz im Charakter, es iſt die Geſchichte einer Normalkrankheit. — — —

Das Stück beginnt mit der Expoſition, in der Meldung erfolgt von den Thaten des Herzogs Max von Bayern für den Kaiſer und deſſen neue Macht von der Schlacht am weißen Berge bis zur Nachricht, daß Chriſtian von Dänemarks Angriff erwartet wird. Der Kaiſer hat Max zum Kurfürſten erhoben. Max, der Edle, wenn auch Bornierte, hat den Kaiſer groß

gemacht, dieſen bedrängt deſſen Übergewicht, er weiß nicht, ob es die Liga wird durchkämpfen können, er ſieht mit Sorgen, daß die Geſchicke Deutſchlands immer mehr in Maxens Hände übergehen. Das errät Wallenſtein aus der Menſchennatur. Der Kaiſer ſieht ſich nach einer Waffe um, er hätte gern ein eignes Heer, aber es fehlt am Feldherrn und an Geld, da bietet ſich Wallenſtein, den ſein Ehrgeiz treibt, die Gelegenheit, die ſein ſcharfer Geiſt ſieht, zum Hinaufkommen. Er macht ſeinen Antrag: nicht 20 000, ſondern 50 000. Die Bedenken und Zweifel in Geſprächen zwiſchen dem Kaiſer, Wallenſtein und einem oder einigen kaiſerlichen Räten. Waldſteins Dämoniſches gewinnt den Kaiſer: aber in ſeinem Stolze hat Wallenſtein einen gefährlichen Gegner ſeines Ehrgeizes, jener läßt dieſen nicht zum Ziele kommen. Einer, der hinauf will, muß die, die ſchon oben ſind, mit ſeinem Steigen zu verſöhnen ſuchen; er weiß das mit ſeinem durchdringenden Geiſte wohl und wills vielleicht auch, aber ſein Stolz, durch den Widerſtand der Fürſten nur zu leicht empfindlich gemacht und gereizt, bricht durch und verdirbts mit ihnen. Er wills erzwingen, indem er mit ſeiner eignen Ehrſucht die des Kaiſers anſteckt und dieſen dadurch von Max (und den Fürſten) zu iſolieren und zu beherrſchen ſucht. Wallenſtein, der Emporkömmling, muß ſich dem Kaiſer notwendig, ja unentbehrlich machen, er bläſt mit dem Atem ſeines eignen Ehrgeizes den Ehrgeiz des Kaiſers an, um in des Kaiſers ſeine eigne Größe zu bereiten. Dabei iſt er Zuvieldiener, ſeine Rückſichtsloſigkeit, ſein Sichnotwendigmachen beim Kaiſer bringt die gebornen Fürſten auf, die ſchon ſein Emporkommen gereizt hat. Wallenſteins Pläne, ſobald er zum Herzog von Mecklenburg gemacht iſt: er will den Kaiſer zum König von Dänemark machen, er träumt von einer Kaiſerkrönung und einem Römerzug („Rom iſt bereits ſeit hundert Jahren nicht geplündert

worden, jetzt muß es um so viel reicher sein als damals!"). Fürstentag zu Regensburg. Wallenstein hat den Kaiser groß gemacht, aber ihn zu Überschreitungen hingerissen, zur Verletzung der Verfassung und Verhöhnung aller Billigkeit; dem Kaiser selbst wird bange vor seinen Erfolgen. Das erleichtert es der Reaktion, den Wallenstein, den stolzen Emporkömmling auszustoßen. Max von Bayern will auf seine Entsetzung dringen; ein Kampf des Spiritus Wallensteins mit dem des Max um das Übergewicht auf den Geist des Kaisers. Die Fürsten wissen die Chancen zu benutzen; eben das, was Wallenstein für den Kaiser und sich gethan und was gegen Verfassung und menschliche Billigkeit war, giebt nun ihre Anklage. Ihr Zorn darüber, ihr Haß gegen Wallenstein und Furcht vor der Größe, die er dem Kaiser noch geben könne und natürlich auf ihre, des Reiches u. s. w. Kosten, macht sie die Vorteile brauchen, die ihnen die Wünsche des Kaisers (Wahl seines Sohnes zum römischen König) und die Macht, die sie noch besitzen, geben. Wallenstein, der Ferdinand alles, was er von den Fürsten nun kaufen muß, umsonst verschaffen würde und im Vertrauen darauf so weit ging, als er ging, wird vom Kaiser fallen gelassen, der es gleich nachher bereut, da sein Ehrgeiz nun nicht missen kann, was Wallenstein ihm gezeigt und geben konnte. Selbst es zu erlangen, fühlt er sich plötzlich zu schwach. Wallenstein war es, der ihm mit dem Glücke die Kraft gab.

Max Spiritus hat den Sieg davongetragen, der Geist der Verfassungstreue und Pflicht über den der Willkür, und Wallenstein fällt. Sein scharfes Auge sieht, daß er wieder steigen wird. Wenn er allein ist, überläßt er sich seinem Grimme über des Kaisers Undankbarkeit. Er wird wieder nötig werden, dann aber will er nur für sich arbeiten. Ja die Fürsten können den Emporkömmling nicht vertragen; der Zuvieldienerei

muß er ſich ſchuldig erklären, aber Zuvieldiener iſt jeder, der einem andern dient; er will es nicht mehr ſein. Eine Maske vornehmen, ſich teuer kaufen laſſen, nicht als des Kaiſers, ſondern als ſeines eignen Glückes Diener. Er will nun verbannen, was noch von Ammenmärchen an ihm haftet; nun wird er die finſtre Geſtalt; er will ſeine Rachſucht hungern laſſen, bis er ihr die Fürſten vorwerfen kann. Denn er iſts, der den Kaiſer zum Kaiſer gemacht hat, der ihn allein als ſolchen erhalten kann.

Nun vielleicht Zwiſchenſzene, Expoſitionsſzene, die Wahl des Kaiſerſohnes aufgeſchoben, die Fürſten bezeugen ſchon ihr durch Wallenſteins Sturz und Nachgiebigkeit des Kaiſers erlangtes. Daran Szene, in der der Kaiſer ſelbſt mit Fürſten auftritt; ſchon ſieht der Kaiſer die Notwendigkeit, Wallenſtein wieder zu haben: der Schwede! Er giebt Auftrag; Chorus charakteriſiert die Situation, aus der nichts Gutes kommen könne.

Wallenſtein in Prag — ſeine Schauſpielerrolle. Aſtrolog: die Sterne werden ihm zu träg, er thut ihnen mit Auslegung Gewalt an; ein andrer mit Seni und ſich als gegenüber ſeinem Hofſtaat, der ſich ſelber wundert über ſeine Verwandlung. Ein Geſandter thut Zugeſtändniſſe, und ſo werden die allmähligen Unterhandlungen wieder in einen Dialog gepreßt. Wallenſtein weiß des Kaiſers Not und giebt nicht nach. Der Geſandte geſteht zuletzt, er habe die Vollmacht zu allen Zugeſtändniſſen, obgleich er erſt thut, als wärs unmöglich, ein Kaiſer neben dem Kaiſer. Er braucht einigemale das Handelsmanöver, als wollte er gehen, Wallenſtein weiß, er wird wiederkommen. Und ſo wird der Handel denn geſchloſſen. Der Kaiſer muß Wallenſtein kaufen, und der verkauft ſich nur um einen Preis, bei dem er, der dem Kaiſer nicht mehr trauen kann, ſeit er von ihm ſeinen Feinden geopfert wurde,

sein eigner Diener sein kann und den Kaiser so braucht, wie der ihn gebraucht hat, um ihn zu lassen, wenn er hoch genug gestiegen. Kaum rehabilitiert, so macht Wallenstein schon seine eben erhaltnen Rechte geltend, er stellt sich, des Handels reuig zu sein u. s. w.

Das ist nun ein Verhältnis, das nicht bestehen kann, der Kaiser und Wallenstein müssen Feinde werden. Nun ist Wallenstein die finstre Gestalt, von nun an erscheint er im dämonischen Kostüm, jetzt kehrt sich seine Rücksichtslosigkeit, da der glückliche Spieler immer waghalsiger wird, auch gegen den Kaiser, er ist nun Zuvieldiener im eignen Dienst. (Hier ist der Kontrast Gustav Adolfs des Blonden, Hellen und Wallensteins des Finstern, Dämonischen sehr verführerisch, für eine Szene wenigstens. Jener giebt Gott die Ehre für das Bisherige, Wallenstein bräut den Sternen, jener will Unbilden rächen mit Gott.) Das Verhältnis endigt, wie es endigen mußte, und nun ist nur die Hauptsache, daß Wallenstein als der Urheber seines Falles von Anfang erscheint, und zwar seine rücksichtslose, stolze, dämonische Natur. Das ist der tragische Widerspruch in ihm, daß er emporkommen will und seiner Natur doch das Versöhnende fehlt, das Buhlen um alle, namentlich um die, in deren Kreis und Rechte er sich eindrängt. Sein Streben nach dem Oberbefehl, nach Unumschränktheit überwiegt alles. Seni sagt: Der Stolz muß fallen, der nicht einmal von den Sternen Widerspruch erträgt und sie durch Auslegung zwingen will. Wallenstein: Ei mein Spiritus (Dämon) dominiert die Sterne, nicht umgekehrt!

Schon im Anfange muß ein Chorus sagen (vielleicht sagt ihm das seine Frau): sein Geist zwingt ihn hinauf, aber es fehlt ihm die Geschmeidigkeit, die das Oben versöhnt mit seinem Steigen; solcher Menschen gab es von je, aber alle steigen, nur um zu fallen. „Wer heil steigen will, muß seiner Diener Diener

werden, das könnt Ihr nicht!“ Des Kaisers Geist schwankt zwischen Max (von Bayern) und Wallenstein, bald von dem einen, bald vom andern bestimmt, aber Maxens Herrschaft ist ihm unangenehm. Dies Schwanken und Sichbestimmenlassen bald von Max und bald von Waldstein ist seine charakteristische Figur. Aus Max Übergewicht giebt er sich in das von Wallenstein; Maxens Übergewicht siegt durch Wallensteins ersten Fall; der Kaiser fährt wieder nach dem Halt in Wallenstein, der nun keiner mehr ist. Wallenstein weiß, daß Max Spiritus den des Kaisers dominiere (für des Kaisers Figur dies dem Max Nachgeben, doch widerwillig Nachgeben charakteristisch!), und fürchtet dies Übergewicht; er ahnt, daß auch ein zweiter Fall aus Max Dominieren des Kaisers hervorgehen werde. Dies will er durch seine Bedingungen beim zweiten Steigen verhüten, aber er fällt wirklich wieder durch Max Übergewalt über den Geist des Kaisers. Sterbend ruft er: Ich wußte das u. s. w. Max ein heller, Wallenstein ein düstrer Stern. Aber Wallenstein muß doch alles verursachen, er sollte sich hüten, da er weiß; aber sein dämonisches Überselbstvertrauen, die Rücksichtslosigkeit seiner Natur scheitert an dem wohlbekannten Felsen, dem er ausweichen oder den er gewinnen sollte, wie Seni ihm rät. „Nicht den Sternen, Eurer Auslegung folgt Ihr!“ Wallenstein: „Der kühne Ausleger zwingt die Sterne nach seiner Deutung!“ Ich schildre Seni als seinen einzigen Vertrauten, mit allen andern spielt er Komödie, er achtet nur sich selbst, glaubt nur an sich und seinen Spiritus. Je mehr seine Motive versteckt werden, wie er selbst sie versteckt, desto interessanter wird er, er wird von einem so, vom andern anders beurteilt, je nachdem es ihm gelang oder nicht gelang, sie zu täuschen; behält auch im Gedicht das Anziehende eines absonderlichen Rätsels, welches er in der Geschichte hat; des Dichters Aus-

legung liegt in dem Typus, zu dem er die Handlung ordnet.

Wenn man, um den Zufall mehr auszuschließen, die Motive der Handlung mehr in die Personen und ihre Charaktere, als in die Wucht der geschichtlichen Verhältnisse legte. Dann wird das Übergewicht, welches die Protestanten erlangen, so gefaßt, daß es als eine Folge der Abdankung Wallensteins erscheint und die neue Gewinnung desto begreiflicher. Eine Hauptsache, denn hier liegt die Hauptschwäche der Handlung, weil der Schwede von außen hineinkommt. Zunächst ist das Motiv zu dem übeln Ausgang Wallensteins die fatale Erneuerung eines so aufgelösten Verhältnisses. Auch Max von Bayern ist — durch Wallensteins Beseitigung muß es scheinen — in eine Not gekommen, die Wallenstein Gelegenheit bietet, sich zu rächen in der Demütigung des Kurfürsten.

Wallenstein wiederholt sein früheres Gebaren, aber in größerm Maßstab. Er sollte nun Max entgegenkommen (er fühlt wohl, daß dessen Spiritus den des Kaisers dominiert), er könnte an der Schadenfreude genug haben, er vermag es nicht. Max dagegen kann seinen Stolz besiegen für das Wohl seines Landes und thut es. Wallensteins Verhalten ist ein Markten, um dem Bayern seine Hilfe so hoch als möglich zu verkaufen und ihn recht fühlen zu lassen, daß der ihn nun haben müsse. So sein Benehmen gegen ihn, wo Max sein Gegenbild, der Fürst, der stark genug ist, um seines Landes willen seinen Stolz in Demut zu fesseln. Max selbst sieht mit Jammer — wo er Wallenstein erwartet —, wie der Krieg, den er um des Heiligen willen begann, entartet ist. Sein, Maxens, Gegenbild (der mit ihm Wallensteins Gegenbild) Gustav Adolf kommt auch wo nötig, sein Leben zu opfern um der Bedrängnis des armen Volkes willen. Beide, Max wie Gustav, sind fromm, der eine aber katholisch, der

andre protestantisch fromm. Der eine will das Volk leiten, wohl auch zwingen zu dem, was ihm das Rechte scheint, der andre will es vom Zwange befreien, daß sie glauben dürfen, was Gott ihnen ins Herz legt; der eine wollte sie zur Seligkeit zwingen und jedes Irren abhalten, der andre will sie auf ihrem eignen Wege zur Seligkeit schützen. Süden und Norden. So sind beide Konfessionen darin unparteiisch vertreten, und zugleich wird des Dichters Meinung in diesem Kontraste dargestellt.

Schlacht bei Lützen. Gustav Adolf wird von Bürgern in einem Dorfe bei Lützen erwartet. Er spricht die Motive aus, die ihn hierher geführt haben, sein frommer Mut weist die verehrenden Bürger voll Bescheidung zurück. Will in die Schlacht „mit Gott." Einiges Ahnende. Er spricht stets zu andern in Gottergebenheit. Wallensteins Vermessenheit mit ihm grell kontrastierend, versöhnt den Betstubenprediger. Vermessenheit ist seines Charakters springender Punkt; aus jedem seiner Worte muß das „Ich will Stralsund haben, und wäre es mit Ketten an den Himmel geschlossen" klingen. Alles will er zwingen und meint es zwingen zu können. Er ist ein Luzifer, er ist in fortwährender Opposition gegen das, was dem Geschlechte als das Heilige gilt, und in dieser Verachtung sozusagen der Menschen und ihrer Götter, die ihn nicht abhält, die Menschen zu bloßen Werkzeugen zu nehmen, in dieser Sicherheit der Selbstsucht beruht seine dämonische Macht über alle. Die Menschen beherrscht nur, wer sie verachtet. Drohungen und Versprechungen; die Schlacht muß er gewinnen, sie kann sein Gebäude mächtig stützen, aber auch, da er für den Kaiser noch nichts wieder gethan hat, stürzen; nur daß er notwendig erhält ihn, siegt er nicht, ist er nicht mehr notwendig. Er muß hier ganz zu jener Gestalt werden, die das Volk bewundert und mit einer Art

behaglichen Grauens anſieht, ohne ein Muſter in ihnen zu ſuchen. Die ſcharlachne hagre Geſtalt, vor der den Soldaten, die von ihm und ſeinem Glück begeiſtert, dem Unverwüſtlichen folgen, zugleich graut. „Ei was — hat ers mit dem Teufel, ſo haben wir unſer Stück Vorteil davon, ohne etwas zu bezahlen zu haben.“ Einer ſagt, wie er ihm nachts auf dem Wege durch das Lager begegnet ſei und vor dem eignen Glanz in Wallenſteins Augen Grauen fühlte. „Er iſt unverwundbar, keine Kugel hat ihn im dichteſten Kugelregen getroffen.“ Ein Soldat (Schütze): „Poſſen! Das war in dir — er iſt ein Menſch wie andre; die Kugel, die andern ein Ende macht, giebt auch ihm den Garaus!“ Wallenſtein im Geſpräch herankommend hört es: „Laßt die Beſtie hängen.“ Der Schütze: „Oho! ſoll ich daran, ſo müßt Ihr voraus. Der Teufel ſoll ſich wundern, wenn der General ihm einen Gemeinen ankündigt.“ Wallenſtein: „Schieß zu, triff mich, wenn du kannſt. Du kannſts nicht.“ — „Oho! — ſo habts denn, weil Ihrs wollt.“ Er ſchießt auf Wallenſtein, ohne ihn zu treffen, die Kugel fliegt durch den Mantel. Er begnadigt mit höhniſcher Verachtung den Schützen.

Vor und während der Schlacht iſt er im Fieberzuſtande. Die Wendung der Schlacht. Nachrichten vom Tode Guſtav Adolfs — „ſeht ihr — Wallenſteins Glück!“ Aber Guſtavs Leiche wird auf ſchwediſcher Seite aus dem Getümmel getragen — ſeine letzten Worte. Senſation der Begeiſterung. Herzog Bernhard: „Das ganze Heer ſtreite voll Mut, ſo ſiegt der König, der den Sieg vorausgeſehn hat, noch im Tode!“

Die Kaiſerlichen ſind bereits im Nachteil, geraten in Verwirrung, die Schweden ſtürzen in die Schlacht, um zum völligen Siege zu helfen. Wallenſtein kommt wütend — die Schlacht iſt nicht mehr zu retten. Er will nicht zugeben, daß Begeiſterung der Feinde gewonnen habe, ſondern ſchmäht die Feigheit der

Seinen. Er will seinen Stolz reinwaschen im Blute der Feigen. Unmittelbar nach der Lützener Schlacht befiehlt er Massenbach und andre zu arretieren. Andre Offiziere zeigen ihre Bedenken nach seinem Abgang. Begreiflich, daß er jetzt doppelt ungern eine Schlacht verlor, wo der Sieg nach seinem langen Zögern so notwendig, begreiflich, daß er die Schuld von sich abwälzen will, aber dieses Thun beraubt ihn der Ergebenheit seiner Offiziere. „Ich selbst," sagt Butler, „sah Massenbach, er that, was wir, soviel er konnte. Der Fürst mag ihn nicht. Ei, es giebt noch manche unter uns, die er nicht lieben mag. Wenn es nur einer verlornen Schlacht bedarf, beseitigt zu werden — und die Richter sind seine Kreaturen —, dann weiß ich manche, die es nicht darauf ankommen lassen werden." Des Herzogs Selbstvertrauen ist unerschüttert; macht Lützen einen Querstrich, so ist doch der schlimmste seiner Gegner, Gustav Adolf, tot, und das Kriegsgericht soll ihn im Blute der beschuldigten Offiziere von der Schmach der Niederlage rein waschen. Der Oberst Massenbach (einer der Hinzurichtenden) ruft: „Das Urteil ist ein Mord und kein Richterurteil, es ist Blutschuld Wallensteins," den Massenbach vor Gottes Richterstuhl zitiert.

Unterdes hat er dem Bayern die alte Demütigung mit Zinsen heimgezahlt und ihn von neuem gegen sich gereizt. Die hochmütige Verachtung alles dessen, was er nicht ist, zeigt sich immer schleierloser, die finstre, selbstsüchtige Gestalt wächst über alles Maß. Er kehrt seinen Übermut nun selbst gegen den Kaiser, umsonst warnt ihn Seni, warnen ihn die Sterne; Wallenstein (unter anderm durch das Nichttreffen des besten Schützen bei Lützen aus solcher Nähe übersicher geworden) will mit der Klugheit und Macht seines Spiritus selbst die Sterne dominieren, während der Boden unter ihm schon unterminiert ist. Er ist klug genug, das alles selbst zu

ſehen, aber die Überhebung hat ſich ſchon zu hoch in ihm geſteigert. Wäre er im Schein des Vorteils, ſo könnte er dem Kaiſer ſeine Reſignation wie ein Almoſen zuwerfen und thäte es, aber ſoll ſein Geſtirn wie ein Meteor ſinken? Nein! Er iſt untergraben, muß fallen und zwar tödlich, wenn er nicht entſagt. Er behauptet ſich oder will es, wo niemand ſich behaupten kann, und fällt, ſein eigner Verderber, weil er ſich nicht beſcheiden konnte.

Wallenſtein hat Böhmen im Beſitz, aus dem er nicht weicht, der Kaiſer und ſeine Räte argwöhniſch wegen der Verhandlungen, die Wallenſtein nach allen Seiten anknüpft, ein Rätſel, ſich in eine Gewitterwolke hüllend. Butler, den Wallenſtein mißachtet („Hätte dieſer Butler zu ſeiner eiſernen Hand nicht einen ſtrohernen Kopf, ich würde mich vor ihm hüten"), erſcheint als Ankläger des Feldherrn beim Kaiſer. In ihm miſchen ſich religiöſer Fanatismus, Ehrgeiz, wilde Soldatenhaſtigkeit, Nährer ſeines Neidhaſſes, der auch, da er ſich nicht geliebt weiß, zugleich Notwehr, Selbſtrettung übt gegen den, von dem er ein Schickſal wie Maſſenbachs zu erwarten hat. Einem Geſandten, den man wegen Wallenſteins Verhandlungen mit Schweden und Sachſen, wegen vollſtändiger Mitteilungen darüber an den Feldherrn geſchickt hat, erteilt dieſer keinen Aufſchluß, hat ſeine Freude daran, daß man ſo an ihm herumrate (Wallenſteins Hohn über des Kaiſers Pfaffenräte: „Ein heiliger Regent mit ſo heiligen Räten. Sie können mich nicht leiden, haben Urſache dazu"), ſchützt ſeinen Vertrag vor und will ſeine Rechte nie aufgeben. Der Kaiſer verſchwört ſich gegen ſeinen eignen Feldherrn mit den unzufriednen Generalen; der kleine Emporkömmling Butler, von dem man weiß, daß er den großen beneidet, daß er durch Wallenſteins Hochmut vielfältig beleidigt iſt (ſein Blick ſchon eine

Beleidigung, weil Verachtung aller darin, die nicht er!), soll den Trotzenden verhaften.

Butler hat den noch immer Gefürchteten in Eger so in seiner Gewalt, wie er ihn nicht wieder bekommen wird, er findet sich als Löwenjäger und weiß, daß es ein Kampf auf Leben und Tod ist. Dazu die Überlegung, daß der Lebende ihm dereinst vergelten könne, daß man noch immer sein Glück und seine vielleicht wiederkehrende Gewalt über den Kaiser fürchten müsse! Dem Kaiser muß Wallensteins Tod lieb sein, weil der Tod seinen Verdacht autorisiert, da sich Wallenstein dann nicht verteidigen kann. Also Zuvieldienerei straft Zuvieldienerei.

Vorbereitungen zu Wallensteins Tode. Der kalte Tod faßt ihn im höchsten Schwindeltraum. Wallensteins Schlafzimmer, seit Massenbachs Tode schläft er nicht mehr als bei brennenden Kerzen. Vielleicht sieht er oder hört im Traum Massenbach — die Kerzen wollen ausgehen, er ruft und steht auf vom Lager. Statt des Dieners dringen die Mörder ein. Er imponiert, sie folgen seinem Kommando. Da stößt der verantwortliche Offizier nach ihm — Wallenstein fällt, bis zum Tode er selbst. Butler kommt hinzu. Nachricht von der Ankunft des Kaisers. Butler bringt die Fürsten (den Kaiser und Max von Bayern) geführt, die seine Leute in die Stadt eingelassen haben, sie wissen noch nichts, aber wie sie kommen, hat er bereits seine Gründe dargethan. „Nicht stichhaltig, was Ihr sagt, und solche That entschuldigend. Nehmt ihn fest.“ Butler: „Recht so! Der Tote, den Vieldienerei stürzte, konnte mich warnen. Nun, ihn warnte Cäsar nicht; keiner macht den andern klug. Seis drum und komme, was da wolle — ich habe Absolution und das vor dem voraus.“ Butler abgeführt. Chorus bleibt zurück und leitet mit Markierung der nationalen Schuld Wallen-

steins auf den Zustand der Nation und das gefährliche Beispiel, zur Empfindung der Gerechtigkeit, nachdem der Kaiser und Max von Bayern der des Mitleids Ausdruck gegeben haben.

Zur Heraushebung des moralischen Urteils die beiden Parallelen der Bescheidung aus Kraft in Max und Gustav Adolf. Zwischen dieser Bescheidung aus Kraft und Wallensteins Vermessenheit aus Kraft die Vermessenheit aus Schwäche und Bescheidung aus Schwäche im Kaiser. So die Geschichte zur Poesie gemacht. Das Schicksal der Nation ist der Hauptankläger. Die Nemesis: der Zuvieldiener fällt durch Zuvieldienerei, der Verräter durch Verrat, von niemand beklagt; es erfüllt sich der Fluch des armen Volkes, die Zitation des als Sühnbock geschlachteten Opfers, er fällt an seiner gewaltsamen Auslegung der Sterne, die Seni als Frevel ansieht. An Max, der um seines Landes willen sich demütigen läßt, hängt sein Volk, der fallende Gustav ist den Seinen ein Märtyrer, Wallenstein endet von niemand beklagt.

Diese Nemesis muß überall hervorgehoben werden; an Wallensteins Leiche sein Totengericht. Glänzende Anlagen wandten sich zu Lastern, da Bescheidung fehlte; er trotzte, verachtete Erd und Himmel, zerriß göttliches und menschliches Recht. Nach diesem Urteil über Wallenstein schließt der Patrioten Klage über das Elend der Nation, das einer für sich ausbeutete, andern Beispiel gebend.

Episoden. Ein Bürgerdrama, dessen Handlung sich mit der Waldsteintragödie verschlingt. Die im Bürgerdrama spielende Familie wäre wohnhaft in der (zu Anfang) eroberten Stadt; das Restitutionsedikt vertreibt sie bis auf den katholischen Rückfaller, den einen Sohn, der sich bei dieser Gelegenheit enthüllt und Fanatismus zeigt, durch die mitgekommnen Pfaffen erregt. Ein andrer Sohn, der ursprünglich Wallen-

stein haßt, wird durch dessen dämonisches Wesen bestrickt und zum Indifferentismus vollends bekehrt, dem seine Natur immer zuneigte; die verwaisten Eltern nehmen dann alleingehend Abschied von der Stätte, wo sie geboren, wo sie sich gefunden, mit einander bis jetzt gelebt haben und wo sie zu sterben dachten. Der Mutter kostet es Kampf, den Konvertiten zu lassen, der Alte sagt sich los von ihm und nochmals von der Religion, die Familien scheidet. — Bei Lützen tötet dann der Wallensteiner seinen Vater, der nach der Frau Tode Gustav Adolf zugezogen, dem in den Himmel zu folgen ihm Glück ist. Ermahnungen neben Verzeihung mit Hoffnung auf Änderung des Sohnes. Der Alte stirbt, der Sohn überwindet das Etwas von Reue und wirft sich mit desto größrer Wildheit und sittlicher Verrottung in das wilde Leben, dem er schon nicht mehr entsagen kann. — Das Drama der beiden Brüder, der eine ist vielleicht der Schütze u. s. w.

Von Frauen könnten Waldsteins und Maxens Gemahlin mit darin sein, beide mit den Männern kontrastiert, in den Reden der stolzen Kurfürstin könnte sich erst recht zeigen, wie tief, was Max duldet, ein fürstliches Gemüt empören muß, sie könnte nicht wie er, und aus seiner Ehre heraus stachelt sie ihn, Wallenstein den Emporkömmling fühlen zu lassen. „Einst kommt wohl die Zeit dazu, jetzt, liebes Weib, müssen wir u. s. w.“ Dagegen Wallensteins Frau zurückgezogen, aus Liebe muß sie ihm folgen und in ein Element, das nicht das ihre und von dem sie wünscht, daß es auch nicht das seine wäre. — —

Es kann eine völlige Historie werden (eine Historie, kein psychologisches Drama!), wenn die Hauptzüge der Handlung mit Ausscheidung des Unwesentlichen nur dramatisiert werden, aber wie die Geschichte in der Länge so nach der Breite excerpiert und konzentriert, das heißt mit Weglassung der Zwischenträger, sodaß

die Fürsten auch Vollzieher ihrer Handlungen sind. (So könnte den letzten Sturm auf Wallenstein und die letzten Bewilligungen der Kaiser in Person machen. Die Spannung dabei so behandelt, daß hier z. B. der Zuschauer Wallensteins Absicht wüßte durch Schauspielerei das zu erreichen, wodurch er für früheres sich rächen kann.) Dann die Verhandlungen mit ihren wesentlichen Wendungen in einzelne Gespräche zusammengedrängt, die an sich dadurch schon schauspielerisch werden. So könnte ein wirksames Stück entstehen durch bloßes Dramatisieren des einfachen Kernes (Kausalnexus) der Geschichte, indem die Massen kleinrer Außenwirkungen den Charakteren gegeben, das heißt durch das innre Motiv der Geschichte ersetzt werden und solchergestalt die Geschichte in Ort und Zeit — doch so, daß diese beiden nie mitspielen, sondern nur symbolisch als Gerüste auftreten — und Personen bis zum dreistündigen Vorgange zusammengedrängt. Je mehr man die Geschichte nur excerpiert, desto besser wird der historische Boden in den Charakteren selbst hervortreten, nicht als äußre Sittenschilderung; nur muß man möglichst eine gleichzeitige Schilderung (historische) zu Grunde legen. Es lassen sich sogar ganze Äußerungen abschreiben, was dann zwingt, das Selbstgemachte in Einstimmung zu bringen. Die ganze Geschichte muß zu einem tragischen Typus werden; damit die Charaktere, der tragische Typus des Ganzen im Helden, die Gegensätze aus den andern Personen; die Beglaubigung als Menschen durch anekdotische und sonst mimische Züge aus ihren Charakterschilderungen in der Geschichte genommen.

Keine Figur in zu großer Breite, der soldatische Lakonismus hilft der Gedrängtheit des Dramas, überhaupt als charakteristischer Grundzug im einzelnen. Das soldatische Wesen in seinen Untergattungen, die bluntness, die pedantische und die elegante Wildheit

u. ſ. w.; alle ſind zu handeln gewohnt, nicht zu reden, was ſie ſelber dem kaiſerlichen Botſchafter und ſonſtigen Höflingen gegenüber mit einer gewiſſen Genugthuung geltend machen. Beſonders Butler, der ſo beredt iſt, wie das Schwert beredt iſt, wie er ſelber ſagt (er kann ſeine Meinung deutlich machen ohne viele Worte, Gott ſei Dank!). Aber eine gewiſſe wilde Größe, der Krieg iſt nicht die Schule für weiche Regungen und vielgeſchlungne Reflexion, durch alle Figuren. Die realiſtiſche, antiſentimentale Großheit der Geſchichte muß dem Ganzen ſein Impoſantes leihen.

In die Mitte all der idealiſtiſchen und realiſtiſchen Agentien geſtellt der Mann, der das alles zu ſeinem Zwecke — perſönliche Größe — auszubeuten ſucht. Ein Mann voll Ehrgeiz und Stolz, aber auch von Geiſt und praktiſchem Weſen, ſieht den rechten Moment und benutzt ihn. Nun beginnt er ſeinen Schwindelweg, auf dem er erſt den Kaiſer mitreißt; da ihm dieſer bald nicht mehr folgen kann, geht er ihn allein; ſein Glück macht ihn abergläubiſch, er thut den Sternen auslegend Gewalt an, er trotzt den Fürſten, das Elend des Volkes iſt ihm nichts, er höhnt allen poſitiven Glauben, während er abergläubig an ſein Glück glaubt. Vermeſſenheit iſt ſein Name, ſchwindelnd überhobne Vermeſſenheit. Auf der Schwindelhöhe, wo er als dritte Macht dem Kaiſer und den Schweden Geſetze zu geben denkt, trifft ihn der Tod. — Immer das Verwegne, Abenteuerliche, Vermeßne, der ſcharf verächtlich auf poſitive Religion und alles Heilige herabſehende Verſtand mit der abenteuerlichen Phantaſie im grellſten Kontraſte. Aus der Sicherheit des glücklichen Spielers und der Überlegenheit, mit der er den frommen Borniertheiten von Religion, Staat, Verfaſſung gegenüberſteht, die grandioſeſte Selbſtſucht, die in dem Vermögen ein Recht ſieht. Wie dieſer alles verachtet außer ſich und ſeinen Zwecken, immer noch

höher schwindelt, als unter ihm der Boden schon miniert, aus glühendsten Träumen dem kalten Tod in die Arme stürzt mit seinem ganzen babylonischen Turm. Das Stück und der Charakter historisch, nicht eng psychologisch, ungefähr in der Weise Richards III.

Zwei Hauptsachen, daß erstens das Ganze völlig schlank und klar, besonders der ideal-pragmatische Nexus hervorstehend, ohne Seitenschritte und Zerstreuung durch dramatisch-unverarbeitetes historisches Material, in entschiednem nach hinten immer beschleunigtem Schritte sich fortbewege, und daß zweitens das so gewonnene Handlungsskelett nun mit schauspielerischem Fleische umgeben werde, um die lebendigste, fesselndste Gegenwart zu werden, mit Vermeidung irgend flauer und deklamatorisch monotoner Stellen; überall Leben, Charakter des Ganzen und der einzelnen Figuren, besonders aber des Helden, der vom Anfang bis zum Ende eine jener Gestalten der Volksmythe, dabei voll geistigen Gehalts und eine Paraderolle ersten Ranges sein muß. — — Das Allgemeinmenschliche muß den Charakterentwicklungen zu Grunde liegen. (Mit dem Wallenstein müssen wir seine Kränkung fühlen und begreifen, wie er nun völlig der Selbstsucht anheimfällt.) —

Alle seine Szenen müssen Spielszenen werden der ersten Ordnung. Wie er fromm thun kann, wenn er es braucht. Der seine Hofmann beim Kaiser, sanftgleitend die Versuchung der Ehrsuchtreizung, die Großheit gegen die gebornen Fürsten, der fein höhnende Ton, in welchem er sich mit Max findet, ganz höfische Weise und doch brutal, wie kein Vorschlag des Bayern etwas gelten soll, wo dieser mit seiner Pietät für sein Volk kämpfen muß; diese Verachtungsbezeigung in höfischster Form. („Wie, Ihr meint so und so? Absurd, was Ihr da sagt, Terzky." Terzky: „Nicht ich, Seine Durchlaucht!") Zuletzt, als Max mit großer

Wärme dargethan: so müsse es werden, und seine Gründe einleuchtend, giebt Wallenstein dem Terzky den entgegengesetzten Befehl. Er — Wallenstein — darf des Kaisers Soldaten nicht riskieren. „Ei, wer sich selbst schützen kann, braucht uns nicht! Sind wir nicht überflüssig, wir, die wir nur unser Verdienst haben!“ Und nun wiederum der volle Hofmann, der keine Zurückleitung in das Geschäftsgespräch geschehen läßt aus Höflichkeit. Hier ist er, wiewohl in ganz andrer Sphäre, derselbe, wie in seinem Heere. Sein Wille und kein andrer. Ja, er betet täglich: Mein Wille geschehe. (So braucht es nun auch nicht, daß Max sagt, was er wolle. Wenn er den Kaiser drängt gegen den Waldstein, dem nichts heilig, dem darum nicht zu trauen, der in seiner Rache auch den Kaiser nicht schonen werde, finde er den Augenblick dazu, so weiß man warum.) Bei aller Lebendigkeit seiner Rolle muß dieselbe doch viel Haltung und Nachdruck haben, Diplomat, Soldat, Astrolog, Freidenker u. s. w., ihr Umfang muß ungeheuer sein; das kann es um so leichter, da der ausgesprochne Plan, der Zweck, zu dem dies alles Mittel, in seiner Leidenschaftlichkeit ein gewaltiges Rückgrat ist. Bei alledem müssen die Szenen etwas schnell Fortschreitendes haben, viel Wechsel.

Kühne Epitomation; die einzelnen Szenen ohne zu große Verzahnung; die Hauptsache Vertiefung ins innre Kostüm der Situation. Wirkliche Gespräche, schauspielerisch mit Menschen- und Vortragstypen. In den epitomierten Vorgang darf nichts kleines gemischt werden, das Ganze nach diesem großen Maßstab detailliert. Sodaß nur der große Inhalt der Geschichte, ein Ideal davon, hier repräsentiert wird. Immer im Ganzen und Vollen gearbeitet. Wie die Peterskirche. Es sind freilich größere und kleinere, stärkere und schwächere Züge, das heißt es ist Perspektive darin, aber das Kleine darin ist schon groß,

das Große nur noch größer, die relativ noch kleinern sind gar nicht zu sehen. So wird die Geschichte eine höchst einfache. Immer Kühle und Repräsentation. Eine Welt durch ein Glas gesehen, das nur das Große, die einfachen Umrisse sichtbar und die kleinern Nüancen verschwinden macht. Alles wird durch Hauptpersonen und aus ihnen gemacht, das Zeremoniell erscheint nur, wo es charakteristisch. Eine großlinigere Wirklichkeit. —

Keine Verbindung der Szenen untereinander weiter gesucht (keine Einteilung in fünf Akte, vielmehr eine Anzahl Tableaux), die vorhandnen aber durch Puffer getrennt. Eine Welt durchs Teleskop besehen — Geschlossenheit die eigentliche Handlung.

Das Kostüm wohl zu beachten; auch in der Sprache muß das Bild der Zeit heraustreten; das Einmengen welscher Worte und lateinischer, auf welche der Chor sticht, auch hier die Schuld markierend, die in der Sprache nur die unglückliche politische Gestaltung vorweggenommen. Das anständige Verhalten in Zorn, Vorwürfen, Malicen und Pointen des Hohnes, des Hasses, der Schadenfreude u. s. w. nebst Retourchaisen der betreffenden Affekte. In alledem die hohe Sphäre, in der das Stück hauptsächlich spielt, gemalt, das Gewichtige, Universalhistorische, das Nachdrückliche, Fürstlich-Soldatische, das Stolze, wogegen der Ton des Volkes, der das Bedürfnis, die Sache der Menschlichkeit führt, während jene die hochgeschwellten Leidenschaften repräsentieren, darunter das Volk leidet, und die Nichtachtung des Volkes — außer bei Max und Gustav Adolf, die Mitgefühl besitzen und daher Mitgefühl erfahren —, die selbstsüchtige Politik, besonders beim Fürstentage, der alle äußre Würde festhalten muß. Dabei äußerste historisch-individuelle Charakteristik der Fürsten; der ebenso selbstsüchtige und mitleidlose Ehrgeiz der wilden Generale. Die Mönche u. s. w., überhaupt Geistliche als Agenten des Kaisers selbst in

militärischer Hinsicht; des Wallenstein Hohn darüber, wie über des Schweden Schlichtheit. Dies alles ist äußerst pittoresk und charakteristisch und bringt äußerste Gegenwärtigkeit.

Die zügellose Soldateska; das leidende Volk; das große Schicksal der Nation, Entkräftung, fremde Hände über seinem Schicksal. Zusammenhang des Charakters und Schicksals der deutschen Nation. Eine Person übernähme den Epilog und prophezeite aus dem Bisherigen die Schwächung Deutschlands durch Abhängigkeit von den garantierenden fremden Mächten, wenn die Schwäche, die Ohnmacht den Frieden gemacht.

Das Ganze fordert großartige Kühnheit der Behandlung; immer große Züge; größte Einfachheit des Vorganges; ferner ein gewisses Verschweigen, eine gewisse Allgemeinheit, die sich nicht auf das Einzelne einläßt, damit ein weites Feld bleibe der Auslegung.

Gespräche Otto Ludwigs mit Josef Lewinsky

Einleitung

Die nachstehenden Gespräche des Wiener Hofburgschauspielers und Charakterdarstellers Josef Lewinsky mit Otto Ludwig stammen aus den letzten Lebensjahren des Dichters, und bilden eine wichtige Ergänzung zu den „Shakespeareſtudien." Ein lebendigeres und entscheidenderes Zeugnis dafür, wie die Hauptanschauungen der „Shakespeareſtudien" Ludwigs ganze Seele erfüllten und sie gleichsam von innen heraus verzehrten, welcher heilige Ernst und welche selbstvergessende Leidenschaft ihnen zu Grunde lag, kann nicht gedacht werden. J. Lewinsky, einer der treuesten, bewußtesten Verehrer des Dichters, der weit über den Tod Ludwigs hinaus seine Überzeugung vom hohen und bleibenden Wert der Schöpfungen Ludwigs mannigfach und erfolgreich bewährt hat, schrieb die Unterredungen, die er bei mehrfachen Besuchen in Dresden mit dem damals schon schon schwerkranken Dichter führte, aus frischer Erinnerung und mit der Gabe treuester Auffassung in seinem Tagebuche nieder und bewahrte alles Wichtige und Wesentliche für sich selbst und die Nachlebenden. Diese Aufzeichnungen wurden zuerst in dem von Anton Edlinger in Wien herausgegebnen „Litteraturblatt" (Wien und Leipzig, Verlag von Julius Klinkhardt) veröffentlicht und erschienen im zweiten Jahrgang der gedachten, wieder eingegangnen Zeitschrift in den Heften 13—15 und im Heft 18. Indem uns der pietätvolle Be-

wahrer dieſer „Geſpräche“ den Wiederabdruck geſtattet, gewährt er unſrer Ausgabe eine weſentliche und gehaltvolle Ergänzung. Würde auch noch mancher in der Lage geweſen ſein, die Übereinſtimmung der mündlichen Äußerungen Ludwigs mit den die „Shakeſpeareſtudien“ durchziehenden Grundgedanken zu beſtätigen, ſo hatte doch Lewinsky das voraus, daß der Dichter auch in dieſen Leidensjahren ihm gegenüber raſcher und reicher in ſeinem Geſpräche war, eben weil die Beſuche des treuen Verehrers nur vorübergehende und kurze ſein konnten.

Der Abdruck erfolgt nach dem Druck im Wiener „Litteraturblatt,“ den Joſef Lewinsky ſelbſt nochmals verbeſſernd mit ſeinen Tagebuchaufzeichnungen verglichen und mit wertvollen Zuſätzen bereichert hat.

1862

Dresden, 22. Juli. — Traurige Nachrichten, welche ich wenige Tage vor meiner Ankunftin Dresden über Otto Ludwigs gegenwärtigen Gesundheitszustand erhalten, hatten mich darauf vorbereitet, ihn recht elend zu finden. Mit diesem Gedanken trat ich am 22. Juli in den Garten seines Wohnhauses und war auf das freudigste überrascht, als er mir ziemlich festen Schrittes entgegenkam. Nach herzlicher Begrüßung antwortete er auf meine erste Frage nach seiner Gesundheit, daß ihm der Karlsbader Brunnen, der ihm verordnet sei, sehr wohl thue; die Beßrung war auffallend, da er selbst gestand, vor kurzem noch sicher geglaubt zu haben, daß sein Ende gekommen wäre. Er war sehr guter Stimmung und ein lebhaftes Gespräch entspann sich schon in der nächsten Viertelstunde.

Ich erwähnte Hebbels „Nibelungen." Ludwig äußerte seine Verwundrung, daß die Schriftsteller nicht zu der Einsicht gelangten, daß aus diesen Stoffen niemals ein wahres Drama entstehen könne, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil ein ganzes Volk der Held sei. „Denselben Fehler beging Freytag, als er die Fabier wählte, eine Arbeit, welcher große Verdienste nachzurühmen sind. Im Epos kann man sich wohl für das Schicksal eines ganzen Volkes, das als Held auftritt, interessieren, aber im Drama nur für den einzelnen Menschen. Von diesem Volksstamm müßte jeder wieder ein besondres Schicksal haben, wenn er uns dramatisch interessieren sollte; wir können

auf der Bühne nur an dem teilnehmen, was sich uns leibhaftig handelnd und leidend zeigt, nicht an der statierenden Masse; diese Stoffe sind niemals im Drama durchzuführen, weil sie der Natur desselben widersprechen. Zudem können im Epos mehrere Gestalten gleich reich ausgestattet werden, während man im Drama neben den Helden keine Person stellen darf, die ihn verdunkelt. Sehen wir nur Shakespeare an, der lehrt uns ja klar, wie der tragische Held beschaffen sein muß." — Bei Shakespeare blieb er nun stehen und betrachtete von diesem Standpunkte aus Schiller und Goethe, sowie die Dichter der Spanier und Franzosen. Er sprach von der tiefen Menschenkenntnis Shakespeares und verglich hierbei zuerst Julie und Thekla, die nach der erstern gebildet worden sei. „Welch ein Unterschied in dem tragischen Ende dieser beiden! Julia muß sterben, denn das Übermaß ihrer Leidenschaft reißt sie dahin, und wir würden eine arge Mißstimmung empfinden, wenn sie am Leben bliebe; wir sehen sie auch gern aus ihrer Umgebung scheiden, befreit von diesen Eltern und Verwandten. Da geht das ganze Leben in dem einen Gefühl der Liebe auf, sodaß der Tod etwas Notwendiges ist, als dieser Bund zerrissen wird. — Wie aber bei Thekla? Sie ist nicht wie Julia unter dem üppigen Himmel Italiens aufgewachsen, unter einer abstoßenden Umgebung, eine frühreife, glühende Natur. Nein, sie ist im stillen Kloster erzogen, bis zur vollen Entwicklung ihrer Persönlichkeit, unter der sorgsamsten Aufsicht. Was für Reden führt dieses Mädchen; sie spricht oft wie ein Greis, der das Leben ausgekostet hat; sie stirbt nicht im Sturme der Leidenschaft, sondern sie nimmt durch Reflexion zu diesem Schritte ihre Zuflucht. Sie sagt:

Was ist das Leben ohne Liebesglanz!
Ich werf es hin, da sein Gehalt verloren!

Das ist ja im Munde dieses Mädchens entsetzlich. Diese

Verzweiflung ist nicht wahr, weil sie reflektiert, und was mehr ist, sie ist aus eben diesem Grunde höchst unsittlich. — Ebenso unwahr ist die Verzweiflung des Max. So schön und besonnen spricht kein Verzweifelnder; er ermahnt Thekla, daß sie sich entscheiden solle, sagt ihr, sie möge sich nicht von einem täuschenden Gefühle hinreißen lassen; ja um Gottes willen, kann denn das ein Mensch, der auf dem Punkte steht, eine so ungeheure That zu thun? Schillern jedoch, der durch und durch rhetorisch ist, dem ists nur um die gläuzende Rede zu thun, die Max zum Abschied hält, nicht um die innre Wahrheit dieser Rede. Schiller liebte den lauten Beifall auf das glühendste; daher stammen seine Abgänge, welche oft gar nichts zu bedeuten haben, wie z. B. „Das Schlachtroß steigt und die Trompeten klingen!“ Was soll denn das nur heißen? Und derlei Stellen giebt es in Menge. Auch ist Johanna keine wirkliche Schäferin, sondern eine erdichtete, ideale. Meisterhaft jedoch ist die Situation gemalt. Die Stimmung am Hofe König Karls, als alles hoffnungslos daniederliegt, hat nicht ihresgleichen — wie denn Schiller in der Schöpfung der Situation und des Grundtons ein großer Meister war, aber die Menschen passen nicht dazu. In Ton und Stimmung hat er fast überall seine Meisterschaft bewiesen; der Ton des Wallenstein ist der des gebornen Fürsten — darum aber auch ein Fehler, weil man nirgends den Parvenü gewahr wird.“

Gelegentlich meiner Bemerkung, daß meine nächste Aufgabe vermutlich Philipp II. sein werde, und daß ich mit einigem Zagen an diese Arbeit gehe, weil an vielen Stellen der sogenannte Theaterkönig kaum zu verwischen sei, und weil ich mir so manche Züge mit anderen nebenstehenden nicht in Einklang setzen könne, erwiderte Ludwig: „Das glaube ich wohl; der Philipp ist ja ein Unding, das gar

nicht zuſammenpaßt. Dieſer Despot wird ja gerührt wie ein Tertianer, und ſagt mit Bezug auf Poſa: „O wär er mir geſtorben!“ Wie kann ein ſolcher Menſch für die Ideen des Poſa ein Ohr oder gar ein Verſtändnis haben; das iſt ja mit den Anſichten und Grundſätzen des Despoten gar nicht zu vereinbaren. Daß er aber ſentimental wird, iſt geradezu lächerlich.“

„Was iſt nun der Poſa für ein närriſcher Kerl? Iſt der ein Politiker? Der will die Niederlande retten und fängts auf dieſe Weiſe an? Und wie könnte ein Philipp ſolche Reden ertragen? Er würde ihm den Rücken wenden und ihn ins Tollhaus oder auf den Scheiterhaufen bringen laſſen. Es herrſcht auch nicht die entfernteſte Möglichkeit in der menſchlichen Natur für die große Szene zwiſchen dieſen beiden. Auch hier wars Schiller um die Reden zu thun, und daß dieſe an und für ſich wunderbar ſchön ſind, darüber herrſcht kein Zweifel; aber ebenſo unwahr ſind ſie, wenn man die Perſon betrachtet, welche ſie ſpricht, und die Situation, in der ſie geſprochen werden. Was iſt denn das Motiv zu den Handlungen des Poſa? — Die Eitelkeit. Dieſe Untugend ſpielt überhaupt eine große Rolle bei den Schilleriſchen Helden, ſie prahlen gerne und hören ſich gerne reden. Poſa aber iſt nicht nur eitel, er iſt auch ſchlecht und gewiſſenlos, weil er zur Befriedigung ſeiner Eitelkeit ſo vieles und großes aufs Spiel ſetzt. Die Königin ſpricht die beſte Kritik über ihn aus, indem ſie ſagt: „Sie haben nur um Bewundrung gebuhlt.“ Es iſt bemerkenswert, wie häufig in Schilleriſchen Stücken eine oder die andre Perſon die ſchärfſte Kritik ausſpricht und zeigt, wie es eigentlich hätte ſein ſollen.

Es iſt oft drollig und unbegreiflich, welche Verkehrtheiten Schiller ſeine Charaktere begehen läßt. Nie würde z. B. ein Mann wie der Präſident v. Walter einem ſo jungen Burſchen, wie Ferdinand es war,

anvertraut haben, auf welch verbrecherische Art er auf seinen Posten gekommen sei, einem Burschen, dessen exaltierte Denk- und Anschauungsweise er kannte; an sich schon wäre diese Mitteilung in vertraulicher Form für diesen Mann ganz unwahrscheinlich, aber gegen Ferdinand wäre sie reine Tollheit. Und nun dieser Ferdinand! Mit welcher Seelenruhe lebt er und betreibt seine Liebesabenteuer! Es rührt ihn weiter gar nicht, daß sein leibhaftiger Vater ein solches Verbrechen begangen hat und es fällt ihm erst wieder ein, als er dasselbe als Waffe gegen seinen Vater gebrauchen kann. Was ist das für ein Mensch? Sehn wir dagegen Hamlet an: wie ist dieser Arme niedergedrückt nur von der Ahnung, daß auf seinem Hause ein geheimes Verbrechen laste, wie ist er aus allen Fugen, als er dessen gewiß ist. Ferdinand ist fröhlich und guter Dinge und hat sich das weiter gar nicht zu Herzen genommen. Was die Luise betrifft, so dokumentiert sich Schillers Unkenntnis des Weibes hier aufs kräftigste, indem er sie sprechen läßt wie einen Philosophen. Der einzige ganze wahre Mensch in diesem Stücke ist der alte Miller; er ist zweifellos die größte Gestalt und die wahrste, welche Schiller je geschaffen; das ist ein Mensch vom Anfang bis zum Ende." —

„Was die Geistererscheinungen im Shakespeare betrifft, so hat er damit nur die innern Vorgänge im Gemüte des Menschen sichtbar gemacht; da es Visionen in der Wirklichkeit giebt, so ist dieses poetische Mittel in dieser wundervollen Anwendung vollkommen gerechtfertigt."

23. Juli. Ludwig sprach heute ausführlich über den Bau des Dramas, dann über die Schuld des Helden, welcher durch seine Leidenschaft dahin geführt werden müsse und dadurch unser Interesse, sowie durch die Rührung unser Mitleid erwecke. „Auch

kann dem Helden eine That auferlegt werden, deren Erfüllung ihm durch einen Zwieſpalt in ſich unmöglich gemacht wird, wie beim Hamlet. Die Hauptſache iſt, den Helden ſo zu ſtellen, daß er unſer Intereſſe immer wach erhält; es darf daher ſo wenig wie möglich erzählt werden; wir müſſen ihn ſo oft und ſo lange als möglich vor uns ſehen, in ſeinem Handeln und in ſeiner Entwicklung. Auch darf keine andre Figur unſer Intereſſe ſo ſehr in Anſpruch nehmen, daß die Hauptfigur dadurch gedrückt wird. So finden wir bei Shakeſpeare die weiſeſten Verhältniſſe bezüglich der Nebenfiguren. Betrachten wir Duncan gegen Macbeth, Cäſar gegen Brutus und Caſſius; wären dieſe Geſtalten größer ausgeführt, ſo würde unſer Auge von den Vorgängen in der Seele der Hauptperſon abgezogen werden. Bei Schiller jedoch ſind die Geſtalten transparent, eine glänzt ſo hell wie die andre und nimmt uns gleichartig in Anſpruch."

Robert Prutz hatte Ludwig den Vorwurf gemacht, daß die Marie im „Erbförſter" ein zu unbedeutendes Ding ſei. „Ja," meinte Ludwig, „ſie ſoll ja nicht bedeutend ſein, ich will ja das Intereſſe des Zuſchauers auf den Förſter konzentrieren, und habe alſo daran vollkommen recht gethan. Ich habe jedoch einen andern Fehler begangen, und zwar dadurch, daß ich den Anfang ſo heiter gehalten habe: es iſt nämlich ein Hauptgrundſatz der dramatiſchen Poeſie, in dem Zuſchauer keine täuſchende frohe Hoffnung zu erwecken, ſonſt muß immer Mißſtimmung folgen. Der Zuhörer muß alsbald ahnen, daß das Ding ein böſes Ende nehmen werde, man muß die Gewitterſchwüle verſpüren. Lebenswahr iſt der Erbförſter durch und durch, aber er verliert durch obigen Fehler an poetiſcher Reinheit. Damals kannte ich auch beileibe nicht die Regeln dieſer großen Kunſt, wie ich ſie heute kenne; jetzt würde ichs wohl anders machen. Ich habe das

so in aller Schnelligkeit hingeworfen; sowie ich den Ulrich ganz vor mir hatte, legte ich die Feder gar nicht mehr nieder und es war fertig. Man muß sich hüten, das Interesse zwischen zwei Personen zu teilen und dadurch zu spalten. Das ist selbst Sophokles in der „Antigone" begegnet, wo der Priester ebensoviel Interesse in Anspruch nimmt als die Antigone. Dem Shakespeare ist das niemals begegnet." Diese letztre Bemerkung drängt mir eine Frage auf, die ich schon lange gegen ihn auf dem Herzen hatte. Ich konnte nämlich nie ganz einig mit wir selbst werden über den Kaufmann von Venedig. Mir schien es immer, als ob zwei Handlungen und Interessen neben einander paralell liefen, und ich war von vielen mir bekannten Darstellungen her gewöhnt, das Interesse erlahmen, ja ersterben zu sehen, sobald Shylock von der Szene verschwunden war. Ich konnte mir nicht erklären, wie denn Shakespeare einen so großen Zwiespalt in das Werk sollte gebracht haben, ich sah immer eine tragische und eine humoristische Hälfte. —

„Natürlich," meinte er, „wird man die Einheit des Stückes nie herausfinden, wenn der Shylock falsch, d. h. tragisch gespielt wird. Daß die Gestalt eine humoristische ist, ist ja keinen Augenblick zu verkennen. Man sieht ja schon im Anfange, daß die Geschichte nicht gefährlich wird. Wäre das wirklich ein tragischer Charakter, so würde ja der nebenspielende Scherz und namentlich der Spott des Graziano beleidigend, ja von der niedrigsten Gemeinheit sein."

Die Gelegenheit, Otto Ludwigs tiefe Menschenkenntnis und sein Studium Shakespeares zu erkennen und zu bewundern, bot sich oft an kleinen hingeworfnen Äußerungen, die er an zitierte Stellen knüpft. So erwähnte er heute des häufigen Mißverstehens einzelner Momente von seiten der Ausleger. „Viele haben in den Worten des Macbeth: „Ich habe selbst den Sinn für

Furcht verloren" eine großprahleriſche Phraſe gefunden, und dieſer Zug iſt ein ſo wunderbarer! Er iſt der Ausdruck ungeheuern Seelenſchmerzes. Macbeth ſehnt ſich nach der Zeit, wo er noch im Stande geweſen, zu fürchten."

Über die „Maria Stuart" fielen heute ſcharfe Worte. Ludwig deutete auf die Menge von Fehlern hin, deren ſich Schiller in dieſer Tragödie ſchuldig gemacht. „Wie hat er die Hauptperſon umgeſtaltet, und dieſe Furie mit einem Heiligenſchein umgeben, während er aus der mächtigen Geſtalt der Eliſabeth einen gewöhnlichen platten Theaterböſewicht machte, und welche Dummheiten läßt er ſie begehen! Sie vertraut dem Mortimer, nachdem ſie ihn zum erſtenmale geſehen, ſich ſo gänzlich an, daß ſie ihm geheimen Auftrag giebt, Marie wegzuſchaffen, und ihm ihre Gunſt dafür verheißt. Nie würde eine Eliſabeth einer ſolchen Thorheit fähig ſein. Und was die Sprache betrifft, ſo ſingen ja dieſe beiden Königinnen förmliche Arien, denn ein Geſpräch iſt das doch nicht zu nennen. Die Stelle „Eilende Wolken u. ſ. w." iſt ja ein reines Lied. Das war überhaupt der Grundzug und das Ziel Schillers und Goethes, dem Drama etwas Pomphaftes, Opernartiges zu verleihen; da war die Pracht der Sprache, der Klang des Verſes die Hauptſache. Dieſe Menſchen halten Reden an einander, ſie ſprechen zu einander, aber nicht mit einander. Das wirkliche Geſpräch iſt allerdings auch unendlich ſchwer zu bilden; wir finden in unſrer dramatiſchen Litteratur oft geiſtvolle Reden, aber es iſt kein Geſpräch; oder wir finden ein Geſpräch, aber ohne Geiſt."

„Auf unſre jungen Dichter hat nun die glänzende Sprache unſrer beiden Heroen und deren rauſchender Erfolg den verderblichſten Einfluß geübt; einen mittelmäßigen Vers zu ſchreiben iſt nicht ſo ſchwer; auch die dürrſten Gedanken ſehen eher danach aus, als ob ſie

eine Bedeutung hätten, das reine Gespräch in Prosa oder Vers ist aber, wie gesagt, unendlich schwer. Nun hat sich eine ganze Generation von Dichtern auf das Reimgeklingel gelegt, wodurch sie selbst der eigentlichen Seele des Dramas fern bleiben und die Schauspieler, welche solches Zeug lernen müssen, verderben."

24. Juli. Das Gespräch begann heute wieder mit Schiller, indem ich bei Erwähnung der „Braut von Messina" bemerkte, wie schwierig die Einfachheit und Schlichtheit der Gebärde in den häufig vorkommenden Beschreibungen, Reflexionen u. dgl. herzustellen und festzuhalten sei. Ludwig betonte nun scharf den übeln Einfluß, welchen Schiller und Goethe überhaupt auf das Gebärdenspiel des Schauspielers ausgeübt haben, „da die Menschen fast immer pomphafte Reden aneinander halten, so mußte notwendig eine Verirrung in diesem Teile der Schauspielkunst hervorgerufen, die Gebärde mußte opernhaft werden, wie die rhetorischen Glanzstellen selbst der Oper weit mehr angehören als dem Drama. Beide bilden sich ein, das wäre das Rechte."

„Ja," fuhr Ludwig fort, „ich kann gar nicht begreifen, welche Gebärden der Schauspieler überhaupt machen soll, wenn er in der Rolle des Melchthal die Dithyrambe auf das Licht des Auges ausbringt, während sein Gemüt von Schmerz für seinen Vater, von Vorwürfen gegen sich selbst zerrissen sein soll. Ich sehe in Schillerischen Stücken immer verkleidete Schauspieler vor mir, und dann frage ich mich, wozu sich nun die armen Leute so abmühen; ja es kömmt mir oft das Lachen an, wenn ich die Menschen so ganz verkehrtes Zeug machen sehe, das gar nicht zu ihrem Wesen paßt."

„Durch das Bemühen des Schauspielers, den Fehler der Dichtung zu decken und naturwahr zu sein, wird dann häufig die Sache nur noch verschlimmert; und

dadurch, daß der Text mit dem Streben des Schauspielers zu sehr im Widerspruch steht, wird der Zwiespalt nur noch ersichtlicher. Denn wenn der Dichter einen Menschen im höchsten Affekt, der ihn der Natur gemäß seiner Besinnung berauben muß, streng logisch und künstlerisch geordnete schöne Reden halten läßt, was will der Schauspieler dann anfangen? Heute ist es unmöglich, in solchen Fällen Schillers Autorität umzustoßen, wie Schröder es gethan hat, der in den Momenten der wilden Leidenschaft die Sätze zerstückte, „um der Natur näher zu kommen". Es bleibt dem Schauspieler daher in solchen Augenblicken kein Ausweg übrig, als die Dichtung so gut als möglich zu deklamieren." „Ich habe Frau Rettich bei ihrem hiesigen Gastspiel als Isabella gesehen. Sie hat sich redliche Mühe gegeben, dem Dichter beizustehen, Fleisch und Blut in die Gestalt zu bringen. Ja, einmal gelang es ihr sogar, mich zu täuschen, so vortrefflich spielte sie die Verzweiflung über den Verlust ihres Sohnes; aber gleich darauf wurde ich wieder durch eine pomphafte Rede gewaltsam aus der Illusion gerissen.

„Betrachten Sie einmal den Tell; ist denn das ein schlichter Bauer? Ganz abgesehen davon, daß er Meuchelmord begeht, ist das ja ein schauderhafter Mensch. Denken Sie sich doch nur, wie er im großen Monolog die That zergliedert und mit Ruhe von allen Seiten besieht und Betrachtungen anknüpft, während er im Begriffe steht eine solche That zu thun, sich selbst, Weib und Kind aufs Spiel zu setzen: das kann nur ein ausgepichter Mörder, dem derlei Thaten Handwerk sind."

„Wie ging dagegen Shakespeare nicht nur in den ganzen Charakter eines Menschen, sondern auch in dessen Gemütszustand bei dem einzelnen Ereignisse ein. Wie wunderbar zeichnet er z. B. die Stimmung Hamlets

im erſten Akte auf der Terraſſe. Sie finden nämlich in der Szene mit Horatio, wo er demſelben von der übeln Gewohnheit des Trinkens ſpricht, daß er niemals eine Konſtruktion ſchließt, daß er nimmer einen neuen Satz beginnt, ehe er den frühern geendet. Dadurch zeigt Shakeſpeare, daß Hamlets Denken bereits in einer ganz andern Richtung gehe, daß es bereits bei der Erſcheinung weilt; ja, richtig geſpielt muß der Schauſpieler bei den Trennungspunkten das andeuten, indem er nach dem Geiſte ausſieht in der fieberhaften Spannung der Erwartung. Während es alſo bei Schiller dem Schauſpieler oft kaum gelingen wird, den Widerſpruch zwiſchen dem Tone der Natur und der Sprache des Dichters zu verdecken oder gar auszugleichen, iſt es ihm bei Shakeſpeare ſehr leicht gemacht, er darf nur trachten, ihn zu verſtehen, und kann dann ruhig Hand in Hand gehen; Shakeſpeare hat ja in ſeiner Weisheit nur die eine Hälfte gethan, die andre muß der Schauſpieler geben."

Dieſen Nachmittag las ich Ludwig „Richard III." vor. Ludwig iſt durchaus gegen die ſo ſtarke Kürzung des zweiten Teils der Tragödie, wie ſie Laube vorgenommen, weil gegen die Breite des erſten Teils das Gleichgewicht fehlt. „Der Dichter hat in der Vollendung ſeiner künſtleriſchen Berechnung die raſende Schnelligkeit, mit welcher dieſe großen Ereigniſſe eines ganzen Menſchenlebens in dem Raume von fünf Akten dahin rollen, dadurch paralyſiert, daß er die Sprache breiter und wuchtiger bildete; in der Theaterbearbeitung kommt der Zuſchauer gar nicht mehr zur Beſinnung; der Eindruck muß durch die Flüchtigkeit oberflächlich werden, und um die tragiſche Wirkung iſt es geſchehen. Es iſt höchſt gefährlich, das Publikum auch bei ſolchen Werken ſo weit zu berückſichtigen, daß man ſeiner Denkfaulheit ein Polſter unterſchiebt. Es wird geklagt, daß das Publikum durch die eingeſchwärzte

französische Litteratur in der Fähigkeit des Zuhörens so heruntergekommen sei, aber durch ein solches Verfahren entsteht bei diesen Werken eine doppelte Gefahr: für das Publikum wie für die Dichtung."

25. Juli. Das gestrige Gespräch über die „Braut von Messina" wurde heute wieder aufgenommen, als ich Ludwig fragte, wie er die beiden Chöre von seiten der Schauspieler behandelt wissen wolle. „Da diese Chorführer — äußerte sich Ludwig — keine Menschen, sondern nur schöne Gedanken sind, so ist die einzige Aufgabe, sie schön zu sprechen. Mir thut immer der Manuel leid, der plötzlich tot gestochen wird, und den die Anwesenden liegen lassen wie einen toten Hund. Niemand springt bei, um zu sehen, ob nicht doch noch Rettung möglich; sondern die Leute bleiben unbeweglich stehen und sprechen schöne Reden, während der Herr verblutet."

„Wie die ästhetischen Aufsätze Schillers und seine Vorreden zu seiner Beurteilung unendlich wichtig sind, weil sich in ihnen seine Irrtümer in Bezug auf das Drama zusammengefaßt finden, so giebt auch die Vorrede zur »Braut von Messina« Zeugnis von einer ganz sonderbaren Verirrung. Schiller spricht vom Chor der Griechen, den sie in die Tragödie aufnahmen, weil sie ihn im Leben besaßen — und folgert daraus ganz widersprechend: daher müssen wir, die wir ihn nicht besitzen, poetisch erzeugen. Man begreift gar nicht, wie er zu so verkehrten Folgerungen kommen konnte. Die Griechen waren überhaupt im Drama sein Unglück und führten ihn von Jahr zu Jahr weiter ab vom richtigen Wege. Es ist unbegreiflich, daß Schiller, Goethe und die lange Reihe der Nachahmer, welche bei den Griechen das Heil suchte, nicht durch die Betrachtung der äußerlichen Verhältnisse, unter denen die Griechen schrieben, zur Einsicht ihres großen Irrtums gelangten. Bei den Griechen fehlte ja das

Lebendig-Persönliche auf der Bühne. Der Schauspieler hatte das Gesicht mit einer Maske bedeckt, in deren Mundöffnung eine Vorrichtung zur Verstärkung des Stimmtones angebracht war, um sich in dem ungeheuern Auditorium und unter freiem Himmel nur verständlich machen zu können; also machten schon diese beiden Momente ein eigentliches Gespräch unmöglich. Ferner stand der Schauspieler auf einem Kothurn, welcher seiner Gestalt eine übermenschliche Größe verlieh; dieselbe wurde in weite Gewänder gehüllt, und eine ganz langsame ungeheure Armbewegung war erforderlich, um auf die so weit entfernten noch eine Wirkung hervorzubringen: somit fällt die körperliche Beredsamkeit weg. Unter solchen Umständen konnte der Dichter nur langatmige Reden brauchen, welche die Entwicklung eines großen Tonvolumens und die notwendige Langsamkeit des Tempos in Sprache und Gebärde erlaubten; da konnte es keine kurze Rede und Gegenrede mit andeutender Gebärde geben."

„Das moderne Drama jedoch basiert ja nur auf der Schauspielkunst, es ist an den lebendigen Ausdruck der ganzen Persönlichkeit des Schauspielers gewiesen, an dessen feinste Züge, an die Ausdrucksfähigkeit des Körpers und die leisesten Andeutungen der Hand, ja der Finger; die Art des Sprechens soll eine so leichte und einfache sein, wie die des gewöhnlichen Lebens; wo kann denn unter diesen schon äußerlich ganz veränderten Umständen die Tragödie eine ähnliche sein? — ganz abgesehen von der andern Weltanschauung, welche diesen Äußerlichkeiten zu Grunde liegt. Was die Griechen als Medium zwischen Dichter und Publikum hatten, war ein oratorischer Kultus, aber keine Schauspielkunst. Diese aber ist heute kein Medium, sondern eine organische Hälfte; denn die moderne dramatische Kunst besteht in der völligen Durchdringung von Dichtkunst und Schauspielkunst und

zwar zu gleichen Teilen; dieſes große Ziel hat nur einer vollkommen erreicht — Shakeſpeare. Er hat die Hälfte dem Schauſpieler überlaſſen; ihn will ich aufgeführt ſehen; bei Goethes Taſſo genügt die Lektüre. Dagegen iſt z. B. in Laubes Eſſex nur dem ſchauſpieleriſchen Zwecke Genüge gethan; dieſes Element iſt ſtärker als das poetiſche; es fehlen die Übergänge, es fehlen die Gedanken, dadurch wird es ſeicht, und es entſtehen Riſſe in der Handlung wie in den Figuren."

Im weitern Verlaufe des Geſprächs machte Ludwig die Bemerkung, Schillers „Wallenſtein" habe Shakeſpeares „Hamlet" zum Vorbild; und zwar erkläre ſich das ganz einfach, wenn man die Grundidee beider Werke betrachte. „Schiller wollte zeigen, wie die Thatkraft durch die Reflexion gehindert wird, und wie der Menſch durch halbe Thaten die Gegenpartei ſtärkt und ſomit ſein eignes Netz ſpinnt; derſelbe tragiſche Konflikt findet ſich im Hamlet. Aber Schiller hat einen Fehlgriff in der Geſtalt gethan; wie konnte er einem Abenteurer, einem Feldherrn, den der Ehrgeiz zur ſchwindligſten Höhe emporzieht, einen ſolchen Grundfehler beilegen? Hamlet iſt durch Stellung, Temperament und Bildung dieſer Eigenſchaft zugänglich, die bei Wallenſtein deſſen ganzes Daſein unmöglich machen müßte. Wie könnte denn ein Menſch von ſolcher Geiſtesdiſpoſition ein Feldherr ſein und zu ſolchen Gelüſten kommen? Es iſt zu merkwürdig, daß Schiller, nachdem er dieſe Geſtalt im »Dreißigjährigen Kriege« behandelt, zu einem ſo falſchen Mittel greifen konnte, um aus Wallenſtein einen tragiſchen Helden zu machen, da er doch die Geſchichte nur That für That buchſtäblich abzuſchreiben brauchte, um den tragiſchen Helden zu haben, ja, wie er den Kapuziner ſelber das Richtige ſagen läßt, daß der Feldherr ſich vor dem Teufel nicht fürchte und nichts achte — und dann doch das Gegenteil thut."

„Wallenstein ist eine höchst glückliche Figur für das Drama; wir brauchen da starke konkrete Züge, und die finden wir an ihm. Betrachten wir diesen martialischen, abenteuerlichen Kerl mit der sinnlich kräftigen Persönlichkeit, so bietet er nicht nur im ganzen, sondern auch in seinen kleinern eigentümlichen Zügen allerseits einen unendlichen Reichtum.“ — Ludwig führte nun Wallensteins Handeln im dreißigjährigen Kriege durch und zeigte Schritt für Schritt den Fortgang der Handlung und das Verhängnis, welches er sich selber bereitet! „Nun nehme man seine äußre Persönlichkeit, diese lange, dürre Gestalt, das ausgetrocknete Gesicht mit den kleinen, stechenden Augen, das rötliche Haar und Bart; die tolle Wildheit, die bei Stralsund schwört, es müsse fallen, und wäre es mit Ketten an den Himmel gebunden; jene Wut, in der er, als er abziehen muß, feurige Kugeln in das Meer werfen läßt, wie Xerxes einst dasselbe peitschen ließ; denken Sie sich diesen wilden Trotz, der dem Himmel sich entgegenbäumt und kein Gesetz der Erde und der Menschen heilig hält: was giebt das für Formen und Farben! Seine ganze Justiz bestand in den Worten: »Hängt die Kanaille!« Einst wurde ein Soldat wegen Meuterei festgenommen; Wallenstein fuhr eben vorüber, vernahm den Fall und sagte kurz: „Hängt die Kanaille!“ Da schoß der Betreffende nach ihm; die Kugel ging in den Sitz. Wallenstein blieb unbeweglich und sagte ebenso kurz: „Laßt die Kanaille laufen!“ — Dazu die Äußerlichkeiten, mit denen er sein Abenteurerwesen aufputzte, um die Leute an Teufelsbündnisse glauben zu machen! So hatte er sich in sein Hausgewand gekleidet, das von Kopf bis zu Fuß scharlachrot war, eine ungeheure Hahnenfeder auf dem Hut, in der dunkeln Nacht durch sein Lager zu wandeln wie ein Gespenst, sodaß seine Soldaten, schon durch seine äußre Erscheinung überwältigt und eingeschüchtert, an etwas Übernatürliches in ihm

glaubten. Sehen Sie nur an, ist dies nicht ein Prachtkerl nach allen Seiten, und an diesem mußte Schiller das Problem der Unentschlossenheit durchführen! — In diesem Stücke sind überhaupt die Weiber allein die Männer, sehen Sie nur die Terzky, die Tochter der Lady Macbeth. Alles machen die Weiber. Hier war gar kein Grund vorhanden, der Schillern bewegen mußte, die geschichtliche Wahrheit der Figuren zu verunstalten."

26., 27., 28. Juni. — Ludwig kam wieder auf den großen Unterschied zu sprechen zwischen dem Helden des Dramas und dem des Romans. „Der letztre ist selten eine Hauptperson, sondern eine Nebenfigur, wie wir bei Walter Scott sehen; er ist gleichsam das Medium, welches uns mit den Hauptpersonen der Handlung bekannt macht, der sie sich entwickeln läßt. Ein besonderes Muster eines Romans ist der Altertümler von W. Scott." Auch Dickens, obwohl er oft etwas zu starke Mittel anwendet, verehrt er sehr, wie denn die großen humoristischen Gestalten der verschiednen Nationen sein apartes Vergnügen sind. Von Cervantes spricht er mit derselben Verehrung, wie von Shakespeare; wenn er an die humoristischen Gestalten dieser beiden denkt, schwimmt er in Seligkeit. Er liebt überhaupt die Engländer zärtlich. Das Gespräch kam wieder auf „Richard III."; Ludwig wies darauf hin, in welcher vollkommnen Weise Shakespeare das Nebensächliche behandle, z. B. in der Stelle: „Ich will hinein und ihn auf Clarence hetzen!" „Diese Andeutung genügt ihm; was hätte sich nicht ein Deutscher über dieser Stelle breit gemacht und das mit großem Effekt ausgeführt und die Hauptsache darüber ganz aus den Augen verloren. Die Episode mit den beiden Kindern und noch viele andre sind ebenfalls hieher zu zählen." „Shakespeare wird bei den großen Stoffen durch seine Anschauung unterstützt, welche nur das Bedeutende sieht, und das

Kleine fallen läßt, selbst wenn es Gelegenheit zu pikanten Effekten bietet. Er arbeitet in seinen Geschichtsdramen nur in großen Zügen, und also muß es auch der Schauspieler bei der Darstellung derselben halten, immer die großen Züge im Auge haben und sich nirgends in kleine Ausmalung verlieren.

„So weise Shakespeare Wirkung und Gegenwirkung anbringt in Bezug auf Sprache und Handlung, so setzt er auch der Leidenschaft den kalten Verstand entgegen; er läßt die erstre niemals zu lange anhalten, weil sie an Wirkung verliert, wenn sie über eine gewisse Zeitdauer hinausgeht; dieselbe Kenntnis der Natur wie der Kunst läßt ihn das Ernste, ja Grausame durch Heitres unterbrechen. Seine größte Kunst in der Formierung der Charaktere liegt jedoch in der Menge der ihnen eigentümlichen Züge, welche seine Menschen nach allen Seiten zeigen, ihnen Plastik und das volle Leben geben. Betrachten wir z. B. Carlos in „Clavigo" und Brutus in „Julius Cäsar". Carlos ist voll Wahrheit und Leben, eine der bedeutendsten Gestalten, welche Goethe geschaffen, aber einseitig ausgebildet; wir kennen ihn nur in seinem Verhältnisse zu Clavigo; wir wissen sonst gar nichts von ihm, weder von seiner Stellung bei Hofe, in der Welt, zu andern Menschen, und dadurch verliert die Gestalt an Körper. Sehen wir aber den Brutus an, so lernen wir ihn nicht nur in seiner politischen Stellung kennen, sondern auch in allen andern Verhältnissen des menschlichen Lebens; in seinem Hause sehen wir den Gatten mit seinem Weibe verkehren, mit seinen Freunden, ja mit seinen Dienern. Jeder solche Zug macht eine Gestalt reicher und wahrer; dies ist das große Geheimnis, das so wenige finden. Die Gestalten andrer Dichter dagegen gehalten sehen aus, wie die aus Bilderbogen geschnitzten Figuren: sie sind nur von vorne einem Menschen ähnlich, von der

Seite bieten sie gar keine Fläche, und hinten sind sie ganz weiß. Das besondre Augenmerk des Schauspielers muß es denn auch sein, den einzelnen Zügen des Charakters volle Geltung zu verschaffen, sie nicht im allgemeinen verschwimmen zu lassen. Eine regelmäßige Gestalt hat ja nicht nur einen Rumpf und Kopf, sondern auch Füße, Arme und Hände; werden diese einzelnen Glieder recht bestimmt gezeichnet, dann erst wird der ganze Mensch daraus."

„Wenn man Shakespeare aufmerksam studiert hat und ihn in all seiner Größe erfaßt, dann weiß man eigentlich nicht mehr, was man schreiben soll; er hat nichts mehr übrig gelassen, das ganze menschliche Leben erschöpft. Es erscheint im ersten Augenblicke barock, kennt man ihn aber genau, so weiß man, daß es so ist. Welche Leidenschaft man auch nehmen mag, sie ist bei Shakespeare völlig erschöpft zu finden, und zwar als umfassender Typus; er hat immer ganze Gattungen von Menschen zusammengefaßt, und wir werden bei ähnlichen in diese Reihe gehörenden Menschen immer einen oder mehrere dieser Züge wiederfinden. Wie viele Hamlets gehen in der Welt herum, welche einzelne Züge des großen Urbildes aufweisen. Um ein andres Beispiel zu erwähnen: im Jago sind alle Züge des Intrigants enthalten, man kann keinen schaffen, der nicht eine Grundeigenschaft mit ihm gemein hätte. Dieser Jago ist eine die ganze Gattung umfassende Gestalt."

30. Juli. — „In den Gestalten Schillers findet sich meistens eine zweifache Unwahrheit, eine innre und eine äußre. Jene besteht darin, daß Schiller den Zufall *in* den Menschen legt, statt ihn *von außen* auf die Personen wirken zu lassen. Er ist, wie gesagt, ein bewundernswerter Meister in der Situation und Stimmung; nun läßt er aber oft seine Menschen in einer solchen Weise handeln, wie sie ihrem ursprüng-

lichen Charakter der Natur gemäß gar nicht handeln können — bloß um irgend einem rhetorischen Drange zu genügen oder einen dramatischen Knoten zu schürzen. Äußerlich besteht die Unwahrheit darin, daß er die prachtvollsten, gedankentiefsten Reden, philosophische Reflexionen Menschen in den Mund legt, die von solchen Dingen gar keinen Begriff haben, sich nie so ausdrücken können. Ihm ist nur daran gelegen, seine eignen großen Gedanken anzubringen, aber die Stelle, an der sie erscheinen, ist so oft falsch. Wie er mit dem Zufall umspringt, davon giebt auch Illo ein starkes Zeugnis. Wir haben nirgends bemerkt oder gehört, daß der Mann ein Trunkenbold ist; wäre ers, so würde man ihn seine gefährliche Mission gewiß nicht durchführen lassen; ist er es nicht, wie kommt es alsdann, daß dieser Mann sich gerade bei einem so großen Vorhaben besäuft, wo er all seiner Umsicht und Geisteskräfte bedürfte, an dessen Mißlingen Hals und Kragen hängt."

„Schiller besaß zu wenig Welt- und Menschenkenntnis, er kannte daher auch die Sprache des Affekts nicht, in welchem der Mensch niemals schön gegliederte Reden hält. Er kennt auch nicht die mannigfaltigen Abstufungen der Leidenschaften, sondern behandelt sozusagen den Rohstoff einer Idee ganz allgemein, z. B. Freiheit, Liebe; es ist eben der reine Rhetoriker. Er erregt demgemäß die Leidenschaft im Zuschauer, wir werden selbstthätig und darin liegt die große Verirrung in dem Ziele der dramatischen Kunst. Wir dürfen nicht befangen werden, die Gestalten auf der Bühne dürfen nur allein von Leidenschaft bewegt werden, leiden und untergehen, wir müssen ihnen unser Mitleid schenken. Was Schillers Unkenntnis der Menschen betrifft, so haben wir einen Beweis dafür darin, daß er nur Eine Liebe kennt, nicht Liebesfälle. Das Weib steht immer neben dem Manne wie ein höhrer

Genius, wie ein Orakel, das immer weise antwortet, so oft der Mann es befragt. Aber trotz aller Unkenntnis in dieser Richtung war in seinen ersten Stücken eine so staunenswerte Technik, ein so gewaltiges dramatisches Element, wie er es nie wieder erreichte. Wäre Schiller diesem Anfange treu geblieben, dann wäre es recht geworden; er war anfangs lyrisch-dramatisch, später episch-theatralisch. Zur Durchdringung beider Momente hat er es nicht gebracht, und je weiter er kam, desto schlimmer wurde es. Er verlor sich immer mehr in die Griechen. Diese und die Eifersucht auf Goethe waren sein Unglück; Goethe mochte greifen, wohin er wollte, so suchte ihn Schiller an Glanz zu überbieten, und bei seiner hohen Meisterschaft der Rede gelang es ihm auch vollständig, sich in den Augen des großen Publikums über Goethe emporzuschwingen. Daß Schiller die große, augenblickliche Wirkung und den Beifall ganz besonders liebte, geht nicht nur aus seinen Werken selbst, sondern auch aus seinem Briefwechsel mit Dalberg hervor, wo er einmal ganz unumwunden äußerte, der Raum des bürgerlichen Schauspiels wäre für ihn zu klein, er sei für das Geschichtsdrama berufen, auf welchem Felde er auch weit mehr glänzen könne. Diese Briefe geben überhaupt genauen Aufschluß über seine ganze Wendung zu Richtung des Corneille. Diese Briefe und namentlich die ästhetischen Aufsätze und Vorreden geben, wenn man sie sehr aufmerksam studiert, den klarsten Aufschluß über seine künstlerische Persönlichkeit. Obwohl er den Shakespeare begriff und ganz richtig selbst aussprach, daß die Güte desselben in dem Verschwinden der eignen Persönlichkeit hinter dem Kunstwerke bestehe, so folgte er dennoch nicht diesem Beispiel, weil seine Ruhmessucht zu groß war. Daß er niemanden neben sich duldete, beweist seine Handlungsweise gegen Bürger, dem er schweres Unrecht gethan hat; auch sind seine Xenien im Ver-

gleich zu den Goethiſchen weit ſchärfer und perſönlicher. Goethe hatte die ſonderbare Art, ſich an vielen Orten ſchlechter zu machen — er war beſonders ſtreng gegen ſich; auch that er nichts Gewaltſames gegen Schiller, als er von dieſem in den Augen des Publikums gedrückt wurde; er wich ruhig aus und ging auf ein andres Feld über. Goethe iſt ein größrer Charakter, er iſt aus dem Holze, aus dem Shakeſpeare gemacht war, ſowie Leſſing auch. Für Leſſing habe ich eine beſondere Schwärmerei, denn vor ſolcher Verſtandesgröße und Wahrhaftigkeit iſt man von Ehrfurcht, Bewunderung und Liebe durchdrungen. Übrigens bin ich der Vergötterung Schillers durchaus nicht feind; ich finde ſie namentlich beim Volke ganz natürlich aus der hinreißenden Kraft ſeiner Rede erfolgen; ich gönne ſie ihm auch herzlich gerne, denn ich halte ihn für einen großen Dichter, nur nicht für einen großen dramatiſchen Dichter; im Drama iſt er für den Schauſpieler und namentlich für den jungen Dichter gefährlich, der in ihm ſein Muſter ſieht. Wer weiß, zu welcher politiſchen Wirkung Schiller noch berufen iſt, denn es iſt kein Zweifel, daß ein großer Teil der Freiheitsbewegung Deutſchlands aus dem Samen entſproſſen iſt, den die großen Gedanken und die Macht ſeiner Rede geſtreut hat."

„Ich habe mich nun ſeit Jahren dem innigen, ernſten Studium Shakeſpeares, Goethes und Schillers gewidmet, und zwar erging es mir ſolgendermaßen: Goethe iſt mir ewig gleich groß geblieben, Schiller iſt im Werte geſunken und Shakeſpeare himmelhoch emporgeſtiegen."

„Ich halte das Freundſchaftsbündnis unſrer beiden Dichter nicht ſo hoch, als es gewöhnlich zu geſchehen pflegt, ich glaube vielmehr, daß ſie beide weiter gekommen wären, wenn ſie einander fern geblieben wären. Sie haben ſich im Drama auf falſche Wege

gebracht; denn ihre ganze Theaterleitung in Weimar und die Grundsätze, die sie dabei für das Theater aufstellten, zeigt ihre unrichtige Anschauung von diesem Gegenstande. Sie wichen weit ab von Shakespeare, der in seinen Werken erschöpfend gezeigt hat, daß die dramatische Kunst nur da rein in die Erscheinung treten und ihre Bestimmung erfüllen kann, wo Dichter und Schauspieler sich in das geschaffne Werk teilen, wo sie sich begegnen, dieser für jenen, jener für diesen arbeitet, um sich zu ergänzen. Das war denn ganz und gar nicht die Absicht Goethes und Schillers, welche in dem Schauspieler nur den Bedienten sahen, dessen Aufgabe es sei, die prächtigen Poesien dem Publikum geschickt zu servieren. Danach schulten sie denn auch ihre Leute und brachten den Gesang in die Rezitation des Verses."

„An ihrem poetischen und schauspielerischen Gebaren in Weimar merkte Schröder sogleich die großen Gefahren, welche sie heraufbeschworen, und die gänzlich falsche Bahn, in welche sie die darstellende Kunst führten, weil sie dieselbe mißverstanden. Er wollte daher trotz der Einladungen mit Weimar nicht viel zu thun haben; er hielt sich an Shakespeare, welcher ganz entgegengesetzt zu jenen nur für den Schauspieler arbeitet und ihm vollauf zu thun giebt; das heißt mit einem Wort: er hielt sich an die Natur und nicht an ein falschverstandnes Ideal. Die zahlreiche Schar der Nacheiferer, welche fortan nur den Klang der Rede und nicht die Darstellung geistiger und sittlicher Konflikte im Auge hatten, der Kämpfe und Widersprüche des menschlichen Herzens und Charakters, hat seit Dezennien einen verderblichen Einfluß auf die Schauspielkunst geübt, der um so stärker war, als bis gegen das Ende der vierziger Jahre viele große darstellende Talente auftraten, welche den Glanz der Dichtungen durch schöne Mittel und eine reiche Phantasie in üppigster Pracht entfalteten

und durch die ihnen innewohnende Kraft der Darstellung, die sich unwillkürlich geltend machte, dieser Richtung einen verführerischen Zauber gaben, dem nicht zu widerstehen war. Nichtsdestoweniger bezeichnete sie einen Abweg."

31. Juli. — Um zu erfahren, inwieweit sich Otto Ludwig in seiner Anschauung und seinem künstlerischen Schaffen durch die Leiden seines Körpers beeinflußt fühle, nahm ich heute die Gelegenheit wahr, ihn zu fragen, ob und warum er eine besondre Vorliebe für das Tief-Ernste und Furchtbare habe, indem ich auf das Ende des „Erbförsters" und manche Szenen seiner Novelle „Zwischen Himmel und Erde" hinwies. Da bemerkte er: „Mir schweben oft recht heitre Stoffe und Gedanken vor, sodaß ich mitunter über das närrische Zeug selbst lachen muß, und würde sich Derartiges auch ganz leicht und anmutig ausnehmen; meist aber sind diese Stoffe ihrer Natur nach nicht stark genug, um den physischen Leiden auf längre Dauer das Gegengewicht zu halten, und so drängt es mich denn zu kräftigen, herben Charakteren und gewaltigen Vorgängen, weil dann die Arbeit der Phantasie den körperlichen Schmerzen die Spitze bietet. So stand die Figur des Erbförsters in kurzer Zeit vor mir, und sobald ich ihn sah, schrieb ich ihn in Einem Zuge nieder. Das Schreiben wird mir unendlich leicht, sobald ich eine Figur nur einmal vor dem Auge habe; das Hindernis liegt nur in der Unfähigkeit des Rückgrates, welches gebücktes Stehen oder Sitzen nicht ertragen kann und das müßte aushalten können, denn einmal die Feder in der Hand, arbeite ich so rasend schnell, daß ich gar nicht im Stande bin, Wort für Wort nachzuschreiben, sondern nur skizzieren muß, um dem erzeugenden Gehirn folgen zu können. Zudem kommen mir, während ich an dem einen Teile schreibe, eine Menge charak-

teriſtiſcher Züge in den Sinn, die ich nur mit einem Stichworte am Rande in aller Eile bemerken kann.“ — Ich ſprach von dem Hilfsmittel des Diktierens. Darauf erwiderte er: „Das kann ich nicht, denn außer dem ſchon genannten Umſtande ſchäme ich mich und habe das Gefühl, als ob ich mich nackt vor den Leuten hinſtellen ſollte; deshalb kann ich auch nichts von meinen Arbeiten vorleſen.“

Eines Tages las ich Ludwig probeweiſe die Rolle des Jago vor, um ſeinen Rat darüber einzuholen, ſein Urteil über meinen Vortrag zu hören. Tags darauf ſagte er mir: „Ach, wenn Sie hier wären und wir zuſammen leben könnten, dann würde es auch mit mir beſſer vorwärts gehen. Ihr Umgang hat mir die ganze Freude an der Arbeit wieder gegeben, da fahren mir hundert Gedanken durch den Kopf. Shakeſpeare hatte vor den andern Dramatikern den großen Vorteil voraus, ſelbſt Schauſpieler zu ſein. Das ſollte eigentlich der dramatiſche Dichter, denn dadurch würde er am beſten gewahr, wie viel er dem andern Teile überlaſſen muß, und träfe genauer den Punkt der Beſ gegnung; auch bin ich überzeugt, daß Shakeſpeare au dem Theater die beſten Gedanken gekommen ſind. Unter den zahlreichen Auslegern Shakeſpeares achte ich Mrs Jameſon und Gervinus ſehr hoch; nur iſt der letztre auch nicht ſo recht für den Schauſpieler geſchrieben. Das müßte noch anders ſein. Ich habe mich längere Zeit mit dem Gedanken getragen, den Shakeſpeare eigens für die Schauſpieler zu erklären, aber ich kam nicht dazu. Dazu bedürfte ich ſteter Anregung, wie durch Ihren Umgang.“

Ich betonte, welche Wohlthat er dadurch unſrer Kunſt erwieſen hätte, denn viele Schauſpieler werden durch die Erklärer irre geführt, weil ſo viel dummes Zeug geſchwatzt wird. „Freilich wohl,“ meinte er, „aber namentlich ſollten die Dichter ihn beſſer ſtudieren

und sich an ihm ein Beispiel nehmen. Aber statt dessen haben sie der thörichten Idee von der Einheit des Raumes und der Zeit die poetische Wahrheit, die Charakterentwicklung, ja alle Größe des Dramas geopfert.

Selbst bei Grillparzer hat sich der Einfluß Schillers stark geltend gemacht, sonst wäre er noch weit größer geworden. Das Meiste hat wohl der elende geistige Zustand des Landes verschuldet, die jämmerlichen Verhältnisse, unter denen er schrieb. —

Fräulein Paoli hat mir einen Band ihrer Gedichte geschenkt, die mir Freude machen. Ich habe von ihren Gedichten einen bedeutenden Eindruck und die Form handhabt sie meisterhaft. Leider herrscht in manchen jener kranke Ton des Weltschmerzes, den Lenau so kultiviert und wodurch er viel Verderben angerichtet hat.

Ich für meinen Teil begreife nicht, wie man die Welt nicht wunderschön finden kann; wenn meine Leiden nur ein Stündchen nachlassen, so bin ich immer ergriffen nnd im Innersten beglückt über diese herrliche Gotteswelt.

1863

Dresden, 24. Juli. — Mit Sehnsucht erwartete ich den Augenblick des Wiedersehens mit Otto Ludwig. Ich fand ihn ausgestreckt auf dem Ruhebette liegend, eine lebendige Leiche mit lebhaftem Kopf und Auge, und zerrissen und zermartert von unaufhörlichen Qualen, welche sich nurmehr durch den Grad der Heftigkeit unterschieden, aber niemals gänzlich verschwanden. Seine Stimme, seine Gesichtszüge, sein ganzes Wesen zeigen eine so übermenschliche Stärke des Geistes und Herzens über das irdische Leben, eine edle Resignation

und göttliche Milde, daß dieses Bild des Jammers den Teilnehmenden nicht erdrückte, sondern erhebt.

Er begrüßte mich mit inniger Freude, ich fragte ihn um sein Befinden, und nach kurzer Schilderung seines Leidens begann er das Gespräch mit den Worten: „Doch lassen wir das und reden von etwas besserm.“

Wir kamen auf Halms neustes Werk „Begum Somru,“ das ich eben in Berlin gesehen hatte, und das mir doch menschlich wahrer schien als die frühern Stücke. Ludwig sagte nun: „Der Mann hat unzweifelhaft ein großes Talent, kann wunderschön reden, aber in seinen Stücken herrscht eine Unnatur, die schauerlich ist. Das sind lauter Phantome, die nur im Gehirne des Poeten existieren, aber keine Menschen. Da habe ich vor kurzem einmal in der „Griseldis“ gelesen. Ach, was das schön klang, und wie hübsch das Buch aussah, eine Zeile wie die andre; aber wie man näher tritt und denkt, das soll ein wirklicher Mensch reden, so war das auf einmal ein schrecklicher Unsinn. Zuweilen lese ich jedoch derartiges mit Vergnügen, nur des schönen Klanges wegen.“

„Aus denselben Rücksichten darf man auch bei Schiller oft nicht näher zusehen. Da habe ich neulich wieder die „Jungfrau von Orleans“ gelesen. Ja, das ist prachtvoll! welche Gedanken, welche Sprache! Aber vom dramatischen Standpunkt, wie verfehlt ist da alles. Nehmen Sie nur einmal an: Wenn wir auch zugeben könnten, daß der Himmel so stark mitspielen dürfe im Drama, wo wir nur mit den Menschen zu thun haben sollten, sehen wir dennoch zu, was da für verrücktes Zeug vorgeht. Also der Grundgedanke ist, die heilige Jungfrau will den Franzosen helfen. Schon dies Eingreifen der himmlischen Jungfrau begreift man nicht, wenn man nicht weiß, daß Schiller sich damals leidenschaftlich mit Homer be-

schäftigte und nun gleich der dortigen Minerva oder Venus die heilige Jungfrau einführte; so ist die Szene mit dem Montgomery gänzlich homerisch. Nun sollte man denken, wird die Jungfrau ihr Werk vollbringen, indem sie einen Feldherrn begeistert oder Schrecken in die Feinde bringt — nein, sie nimmt das Mädel von den Schafen weg und stellt ihr die alberne Proposition, sie dürfe sich nicht verlieben. Ja, steht denn das in eines Menschen Gewalt und Willen, und gehört das zu einer solchen That? Wird sich denn die Himmlische gerade ein so gebrechlich Werkzeug wählen? Aber weiter. Die ganz unverständliche Szene im vierten Akte, nachdem sie die wundervolle Opernarie gesungen: „Die Waffen ruhn, des Krieges Stürme schweigen —" bringt eine Schuld auf das Mädchen, und man weiß nicht, woher sie kommt. Soll das eine Schuld sein, daß sie sich verliebt? was hat denn die ganze Proposition mit dem Vorhaben der heiligen Jungfrau gemein, die Franzosen zu retten? Das Ding ist römisch-katholisch, aber nicht menschlich, nicht dramatisch."

„Wie kann man Schiller Shakespeare gegenüber einen Idealisten nennen? Schiller opfert ja die wichtigsten Momente der Darstellung einer schönen Rede, einem großen Gedanken, ja dem zauberischen Klang eines Verses, wenn diese Dinge auch gar nicht an ihrem Platze sind. Man nimmt also hier rein sinnliche Mittel, die noch dazu an der Stelle, wo sie gebraucht werden, gar nicht anwendbar sind, für Idealismus, weil sie dem Auge und dem Ohre schmeicheln. Schiller will vor allem eine äußerlich ungeheure Wirkung hervorbringen. Nun sehen Sie aber Shakespeare an. Im ersten Augenblicke läßt manches kalt, er spricht zuweilen, als ob Erbsen über ein Brett rollten, da kommen keine Schönheiten der Rede, keine Situationen und Momente, welche für sich eine Wirkung, einen Raum beanspruchten — sondern

alles ordnet sich der leitenden Idee des Stückes, dem Charakter der Personen unter; nicht ein Wort fällt, das damit nicht übereinstimmte, das beabsichtigte, dem Hörer sinnlich zu schmeicheln, und das nenne ich den höchsten Idealismus. Der wirkliche Idealist im Drama verschmäht alles, was nicht organisch mit seiner Idee verflochten, was nicht dem Charakter seiner Menschen entwachsen ist; er verzichtet auf jeden Effekt, welcher nur da ist, um für sich zu glänzen, er opfert alles, um seine Idee rein zu erhalten. Und diese Treue für seine Idee, diese Selbstverleugnung der eignen Persönlichkeit, dieses Verzichten auf allen Effekt, der gar nicht zur Sache gehört, das ist Idealismus." —

Ich erzählte Ludwig, daß Laube „Die Zauberin am Stein" von Nissel, zurückgewiesen habe, weil der Untergang eines Menschen an dem Aberglauben der andern immer peinlich wirken müsse. Ludwig erwiderte: „Mir scheint ein andrer Umstand dem Stücke hinderlich gewesen zu sein, und zwar das Historische des Hexenprozesses, das uns darin nahetritt. Dieses gewinnt mehr Macht, als die Menschen selbst, und tritt für sich selbst auf. Das Unglück entwickelt sich nicht aus diesen Menschen heraus, denn es ist nicht notwendig, daß sie gerade durch den Aberglauben zu Grunde gehen, es könnte ebenso gut auch ein andrer äußrer Anstoß sein; — sie tragen die Notwendigkeit des Unterganges nicht in sich, sondern er kommt von außen. Es ist ein großer Irrtum, in welchen viele dramatische Dichter (selbst Freytag in seinen „Fabiern") verfallen, indem sie glauben, daß ein verworrener Zustand, in welchem sich Völker oder Teile desselben befinden, ein Vorwurf für das Drama sei. So zum Beispiel ist der Streit in den „Fabiern", in der Szene zwischen dem Konsul und dem Plebejer verfehlt, weil die Situation in den Vordergrund tritt, und wir beide in derselben befangen und leiden sehen.

Wir müſſen den Menſchen die Situation glauben, nicht der Situation die Menſchen. Sehen Sie, wie Shakeſpeare in „Romeo und Julie“ den Zwiſt zwiſchen beiden Häuſern benützt hat; das hat an ſich gar nichts zu bedeuten, er giebt dem Dichter nur Gelegenheit, ſeine Perſonen handeln zu laſſen. Der Dichter nimmt dieſe oder jene Zeit, dieſes oder jenes Ereignis, weil ſich die Charaktere, die er zeichnen will, eben da und dort am ſchärfſten ausprägen. Sehen Sie z. B. den „Coriolan.“ Es wäre gleichgiltig, wo der ſpielte, es kann überall ſein; aber in der Zeit, in dieſem Kleide nimmt ſich der Stolz am beſten aus, auf dieſem Grunde erſchien er dem Dichter am prachtvollſten und machtvollſten. Shakeſpeare wollte den Stolzen zeichnen und zeigen, wie derſelbe ohne das nötige Beimaß von Klugheit untergehen muß. Er zeichnete hier einen Typus, den Stolz, wie er war, iſt und immer ſein wird; dieſer Menſch nimmt all unſre Teilnahme in Anſpruch, nicht aber das Stück römiſcher Geſchichte, das ſich mit ihm abſpielt, das war dem Dichter ganz Nebenſache. Was geſchieht, iſt um des Helden willen da: nicht die Situation, nicht der Vorgang darf uns im Drama intereſſieren, ſondern nur der volle Menſch. Darum haben wir ja auch hier zum Kunſtmittel den Schauſpieler, den lebenden Menſchen, weil der allein uns beſchäftigen ſoll und nichts andres. Darum iſt auch die dramatiſche Kunſt von der übrigen Poeſie zu trennen. Sie iſt vielmehr eine bildende Kunſt. Nur was uns ſichtbar, hörbar und greifbar iſt, hat Geltung, ſonſt nichts.“

„Es iſt eine ganz falſche Meinung, in welche die meiſten dramatiſchen Dichter verrannt ſind, daß die Handlung die Hauptſache ſei. Ja, was iſt denn die Handlung, wie ſieht ſie denn aus? Es wird dasſelbe auch oft von der bildenden Kunſt behauptet. Nun, wenn z. B. ein Maler die Aufgabe hat, den alten

blinden Isaak zu malen, wie er Jakob den Segen erteilt, und Rebekka lauernd den Vorgang beobachtet, so wird man doch den Ausdruck des segnenden Vaters, die listig lauernde Mutter u. s. w. ins Auge fassen, und je treffender der Ausdruck in diesen Gestalten ist, desto mehr wird man von einer lebendigen Handlung sprechen. Im Drama ist alles an die lebende Person geknüpft, aus ihr geht die Handlung erst hervor; man kann nicht den Schlaf darstellen, sondern einen Mann oder ein Weib, an welchem der Schlaf ersichtlich wird. Beim Dichter wie beim Schauspieler muß alles wie aus einer Wurzel hervorgehen, die einzelnen Teile müssen zusammen und zum Ganzen passen, dann kann man von Schönheit sprechen. Denn Schönheit ist Übereinstimmung, und so liegt in der Wahrheit die Schönheit. Man pflegt das Unverhältnismäßige genial zu nennen, weil es auffällig ist; je höher und reiner ein Kunstwerk ist, desto weniger auffällig wird es sein, und es wird dem rohen Auge nicht gleich begreiflich. Wir können nur das schön nennen, das nicht nur den Sinnen schmeichelt, sondern auch dem zergliedernden Verstande Stich hält und richtige Verhältnisse zeigt."

„Viele Dichter erfinden einen Konflikt und werfen zu dem Ende ganz verschiedne, nicht zusammen passende Eigenschaften in einen Topf; sodann ist der Kampf nur ein willkürlicher, nur im Gehirne des Poeten, nicht in der Natur existierender Prozeß. Bei Shakespeare finden wir immer einen Streit von Eigenschaften, welche sich notwendig zusammenfinden müssen; wie im Hamlet und Coriolan; oder können: wie im Macbeth, der das Unglück hat, einen riesenhaften Ehrgeiz mit dem Gewissen des rechtlichen Mannes zu verbinden."

Bei Gelegenheit des Nisselschen Stückes nahm ich den Augenblick wahr, einen wiederholten Auftrag Hein-

rich Laubes an Ludwig auszurichten, die Umändrung des „Erbförsters“ in ein Schauspiel betreffend. Ludwig erwiderte: „Ich habe vor Jahren auf Laubes Begehren auch einen Schauspielschluß geschrieben, bloß um mir nicht vorwerfen zu können, ich hätte keinen Versuch gemacht; aber ich habe ihn wieder vernichtet. Wozu haben wir uns denn mehrere Akte hindurch gequält, wenn es nun gar nicht so ernst wird. Dazu paßt ja die ganze Stimmung des Stückes nicht. Der Erbförster ist in der Revolutionszeit entstanden, und die Aufregung der Gemüter muß den Streit und die Überspannung erklärlich machen. Ich habe solche Kerle wie Lindenschmidt, wie Ulrich kennen gelernt. Aber heute können wir nicht knapp genug schreiben, und es ist kaum ein Kunstwerk möglich bei solcher Beschränkung. Ich hätte nämlich vor Beginn der Familienszene eine Verwandlung gebraucht, welche dem Zuschauer die Stimmung der Zeit gegeben. Aber wo hätte ich den Platz hernehmen sollen? Durch die Fordrung der Zeit, nur kurz zu sein, ist man so beschränkt, daß man in Verlegenheit kommt, wo man überhaupt Nebendinge anbringen soll. Und darum erscheint das Stück zu grell, weil der Hintergrund, auf dem es spielt, nicht von vornherein klar wird, und nicht die Wirkung der Zeit auf das Gemüt eines Menschen wie der Förster Ulrich.“

25. Juli. — Heute las ich Ludwig Rizys Aufsatz über „Hamlet“ vor, mit dem er bis auf eine Bemerkung vollkommen übereinstimmte. Es war dies die Äußerung Rizys, daß er diese Tragödie Shakespeares dessen andern Werken gleichsam gegenüberstelle. Ludwig ist sie ein Notwendiges, weil erst dadurch die Welt Shakespeares abgeschlossen würde. „Er hat uns überall gezeigt, wohin die Leidenschaften geraten ohne das

Gleichgewicht im Verstande, und es war eine Notwendigkeit, daß er die Überwucherung der Reflexion gegen die Willenskraft und das daraus entspringende Elend zeigte, wenn in seiner Welt nicht eine Lücke bleiben sollte. Diese seine Welt ist vollkommen geworden durch diese vollendetste Tragödie, weil hier die zwei Mächte in des Menschen Brust sichtbar werden in ihrem Kampfe; man sieht die Gedanken gegenseitig auf einander einhauen, und je näher zwei Feinde an einander kommen, desto dramatischer wird der Kampf."

„Der Streit zwischen Völkern ist rein episch; auch der der einzelnen Parteien oder Stämme; in der Familie wird der Streit schon dramatisch, aber das Höchste ist erreicht, wenn der Kampfplatz zusammengepreßt wurde auf den kleinen Raum der menschlichen Brust; wenn in ihr selbst die Feinde erstehen, da zeigt sich die lebhafteste Bewegung. Um mich deutlich zu machen, vergleichen Sie nur die Balkonszene in „Romeo und Julie" und die Liebesszenen in den „Fabiern". Hier werden nur lyrische Gefühle ausgesprochen, und es entstehen daher nur lyrische Gedichte; sehen Sie aber die Balkonszene, wie das wechselt und lebt, wie mit jeder Rede ein neues Moment hinzutritt, das neue Bewegung giebt, das ist dramatisch. Freytags Mangel ist die Leidenschaft; die kennt er nicht, und ohne diese wird man kein Dramatiker. Er ist eine edle, feine Natur von hoher Bildung, ein Charakter voll Hoheit und Würde. Daß er das rechte im Drama nicht erkannt hat, beweist sein Buch über die Technik des Dramas, wo von so vielen äußerlichen Dingen die Rede ist, und der Kern doch nicht getroffen wird."

Im Dämmerlichte begann heute Ludwig, was sehr selten geschieht, von seiner Krankheit zu sprechen. „Das ist ein abscheuliches Zeug, wenn man nun den ganzen

Tag so liegen muß. Aber ich wollte gerne nie wieder vom Ruhebette aufstehen und auf das Gehen verzichten, wenn es mir nur vergönnt wäre, zu arbeiten. Aber es ist nunmehr wieder schlimmer, als da ich die Makkabäer schrieb, wo ich auch in so erbärmlichem Zustande war. Ich schrieb immer acht oder zehn Zeilen, dann fingen die Krämpfe im Unterleibe an in solcher Art, daß jeder Atemzug ein Stöhnen wurde, das dauerte den Tag, die Nacht und wieder einen halben Tag; nun mußte ich mich doch wieder von der Tortur erholen, dann wieder mich sammeln, was ich eigentlich hatte machen wollen. Das Ganze zeigte sich in einer neuen Gestalt und immer in solcher Lebendigkeit, daß ich die Menschen neben mir am Bette sitzen sah. — Das ist ein unbeschreiblich närrischer Zustand; während ich im vergangnen Winter von Schmerzen so zermartert lag, daß ich auch keine Hand rühren konnte, wurde ich eines Nachts wach, und mir kommt ein Plan in den Sinn, der mit solch riesiger Schnelligkeit wuchs, daß ich in einer halben Stunde ein ganzes Stück vor mir hatte und die Personen vor mir standen. Aber nun bedürfte es der größten Schnelligkeit, das zu Papier zu bringen, denn alsdann strömt es, und die Gestalten wachsen in rasender Schnelle. Ich bin aber außer Stande, mit der Feder fortzukommen, und die Unterleibsnerven sind nicht stark genug, die Spannung des Produzierens auszuhalten — es entstehen die furchtbarsten Krämpfe, und ich darf nicht wagen, lange im Krampfe weiterzuschreiben. Sind die Figuren verblaßt, oder fehlt mir ein Motiv, so sehe ich das Ganze wieder anders, denn ich kann nicht etwas dazu erfinden, sondern das Ganze kommt gegliedert aus mir, und drängt zur Geburt, wie das ausgebildete Kind aus der Mutter Leib. — Wäre ich nicht meinen Unterleibskrämpfen ausgesetzt, so wäre ich der ärgste Vielschreiber, den es giebt, denn mir kommen unendlich viele und

brauchbare Stoffe und fertige Stücke in den Sinn.“ Das ist das Gräßliche, daß dies alles ungenützt ins Nichts verschwinden muß, weil ich es nicht aufschreiben kann.

Von den Stücken, die Ludwig begonnen hatte, nannte mir seine Frau als am weitesten vorgerückt die folgenden:

Trauerspiele: „Kaiser Heinrich IV.“ — „König Saul“ — „Das Wirtshaus am Rhein“ — „Genoveva“ — „König Darnley“ — Tiberius Gracchus“ — „Agnes Bernauer.“

Schauspiele: „Die Schwestern von Henneberg“ — „Die Freunde von Imola“ — „Die Kaufmannstochter von Messina“ — „Der tolle Heinrich“ — „Die Gräfin von Salisbury.“*)

27., 28., 29. Juli. „Der Egoismns Goethes ist der Egoismus des Idealisten. Der Idealist ist meist hypochondrisch, weil er sich selber zufriedenstellen muß, weil ihm das Wohlgefallen der Welt nicht genügt, weil er dem Ideale zustrebt im Kampfe mit der Welt. Der Realist hingegen giebt, was die Welt fordert, er gerät nicht in Kampf mit ihr. Daher werden tragische Helden immer Idealisten sein. Es ist nämlich die Expansion des Ich — die Macht der Leidenschaft ist es, was die Leute ästhetisch die Idee nennen. Ohne Leidenschaft geschieht überhaupt nichts Großes. Was ist die große Idee des Christentums? Die Leidenschaft der Liebe, welche alles Üble in uns vertilgen soll. . . . .“

Die Lektüre des Hamlet, die wir vor einigen Tagen begonnen, wurde fortgesetzt. Ludwig bemerkte sehr schmerzlich die starken Kürzungen, welche die Bearbeitung für das Burgtheater aufzuweisen halte, und wies auf die traurigen Folgen hin. „Der Dichter

*) Vlg. E. Schmidts Vorbericht zum IV. Band unsrer Ausgabe.

verliert mehr und mehr den Raum, seine Gestalten durchzuführen, da man ihn so arg in der Zeit beschränkt; da bleibt dann für notwendige Nebendinge gar keine Zeit; da wird dann alles überstürzt, und man entwöhnt das Publikum mehr und mehr von dem Eingehen in die innre Welt des Menschen; endlich wird alles nur mehr Gebärde ohne Inhalt, oder es häufen sich unvermittelte Affekte und Wirkungen. Dieser herabgekommne Zustand wirkt auch lähmend auf das Schaffen. Würde die Kunst der Schauspielerei anders gehandhabt, man hätte auch mehr Freude am Produzieren." Von der Kunst des Schauspielers bemerkte er bei dieser Gelegenheit:

„Beim Dichter wie beim Schauspieler müssen zwei Faktoren gleichmäßig thätig sein, um ein Ganzes zu Stande zu bringen; die Sinnlichkeit und die Geistigkeit; auch das Wort hat seine Gebärde und insofern ist denn der dramatische Dichter auch ein Schauspieler. Bei den Dichtern der Gegenwart ist zuweilen das eine oder das andre Moment vorhanden, aber ohne die Vereinigung beider kann nichts Wahres und Bedeutendes zu Stande kommen.

1864

19. Juli. Als ich heute, wenige Stunden nach meiner Ankunft in Dresden, bei Ludwig eintrat, fand ich ihn inmitten des Zimmers in seinem Bette liegend, und da ich plötzlich herankam an sein Lager und ihn umarmte, weinte er vor Freude. Die letzten Wochen hatte er wieder völlig besinnungslos in qualvollen Schmerzen zugebracht, und es schien mir darum eine doppelt freundliche Fügung, daß gerade der Tag meiner Ankunft zugleich der erste war seit langer Zeit, an dem seine Folter nachgelassen und, er seiner selbst wieder vollkommen Herr war.

Wir sprachen von meinem Berliner Gastspiele und da betonte er: „Ich höre von so vielen Seiten daß Sie in Ihrer Darstellung natürlich sind, und es thue den Menschen not, wieder zu erkennen, was Natur sei, „weil aus ihrem Leben und Treiben das nackte Natürliche, ja das Bewußtsein und die Erkenntnis des Natürlichen durch einen Firnis allgemeiner Bildung immer mehr und mehr verschwindet. Die Griechen hatten leicht Leiber zu formen, sie kannten die Nacktheit. Wenn Sie aber jetzt einen Menschen entkleiden, der immer den Frack trägt, so haben Sie dadurch noch keinen nackten Menschen gewonnen, sondern man sieht diesem Leibe immer den Frack an."

Als speziell für den dramatischen Künstler ungemein lehrreiche Autoren schätzt Ludwig vor allen Plutarch in seinen Lebensbeschreibungen und Parallelen und Michel Montaigne; abermals machte er mich auf Montaignes Kapitel über „Die Philosophie als die Kunst, sterben zu lernen" aufmerksam. „Im Plutarch wird der Kenner gewahr, wie der Charakter des Menschen sich herausgebildet hat. Plutarch forscht wie ein Dramatiker den Ursachen einer That nach und öffnet uns die Menschenbrust."

20. Juli. Auf meine heutige Frage an Ludwig, ob die lange Zurückhaltung der Shakespearestudien wirklich nur in den darin enthaltnen Angriffen auf Schiller ihren Grund habe, antwortete er: „Ich würde diesen schwierigen Punkt wohl überwinden, aber da ein solches Buch jedenfalls viel Aufsehen erregt und zum Kampfe herausfordert, weil es einen vergötterten Liebling angreift, so kommt alles darauf an, daß durch die Zusammenstellung der Beweisgründe jeder Einwand entkräftet wird. Ich wollte ja auch darin meine Meinung nicht aufdrängen, sondern der Leser sollte

ſo zum Schluſſe geführt werden, daß er die freie Einſicht in den Gegenſtand hat und ſelbſt entſcheiden kann durch das Gefühl in der eignen Bruſt. Ich habe mir dazu gar nicht die Form eines ſchwierigen Lehrbuches gedacht, ſondern der Leſer ſollte ſpielend auf dem Wege angenehmer Unterhaltung zum ernſten Ziele geführt werden. Aber zu dem allen giebts in dem Materiale noch eine ungeheure Arbeit. Ich habe das ja gar nicht mit dem Gedanken an die Öffentlichkeit zuſammengetragen, ſondern nur für mich allein. Es iſt das Tagebuch und die Geſchichte meiner eignen dramatiſchen Erziehung. Ich wollte mir damit einen Weg bahnen. Es würde ſich ſchwerlich in dem Materiale, wie es jetzt vorliegt, jemand zurechtfinden; denn ich habe das Ding von den verſchiedenſten Standpunkten aus angeſehen und von da aus meine Beobachtungen gemacht; z. B. nur vom Standpunkte des reinen Vergnügens, welches uns das dramatiſche Kunſtwerk gewähren ſoll. Nach ſolchen Standpunkten müßte der Stoff geſichtet werden. Ich bin aber mit meinen Kräften zu ſehr herunter, um eine ſolche heilloſe Arbeit zu unternehmen, welche der ganzen Sammlung bedarf."

Ludwig war heut ein wenig gedrückter als geſtern, deſſenungeachtet ſtand ihm im Geſpräche ſein wunderbarer Humor zu Dienſte. Es entſteht dann eine heitre behagliche Stimmung, und das wunderbare Naturell dieſes Mannes bricht ſich ſo ſiegreich Bahn, daß man oft gar nicht erinnert wird an die Qualen, welche der Arme ununterbrochen zu ertragen hat. Welche Kraft des Geiſtes, welche Hoheit des Gemütes muß vorhanden ſein, um ſich bei ſo nagendem, verzweiflungsvollem Unglück ein heitres Auge für alles Schöne dieſer Welt zu bewahren.

21. Juli. Heute nachmittag lernte ich bei Ludwig, die beiden jungen Maler Gey und Schaller kennen welche Ludwig gerne bei sich sieht. Es ist rührend zu sehen, mit welcher fürsorglichen Teilnahme Ludwig jungen Talenten entgegenkommt, wie er die bestgemeinten Ratschläge erteilt, wie er die Bemerkung des Jüngern anerkennt oder verbessert, wie alles, was er spricht und wie er spricht, aus dem Quell pulsierenden Lebens kommt und zum Leben des andern dringt. Nie habe ich an ihm den leisesten Zug des Schulmeisters beobachtet; mit durchdringendem Auge blickt er in die Seele des Hörers und verfährt mit weisem Takte bei jeder Zurechtweisung, indem er nicht eine absolute Meinung aufdrängt, seine Idee auf einmal begriffen haben will, sondern indem er die natürliche Begabung des Jüngern einen ihr angemeßnen Weg führt, auf dem sie dann von selbst dazu gelangt, das Richtige zu erkennen. Nie tritt er dem jungen Künstler mit einem Dogma entgegen; wie bei sich selbst dringt er auch bei jedem andern darauf, daß er die Natur eines Gegenstandes selbst untersuche und die Lehren großer Meister zwar beherzige, aber nicht nachbete.

Eine Broschüre: Fechters »Version of Othello« las ich Ludwig teilweise vor; er belächelte den raffinierten Unsinn der Einrichtung und Spielweise und nahm hiebei Gelegenheit, zu wiederholten malen auf die Einfachheit Shakespeares hinzuweisen, auf seine Art, allem rein Äußerlichen oder nicht zum Zwecke gehörenden aus dem Wege zu gehen, auf sein Festhalten an der Idee des Stückes und des Charakters. „Und das muß — fügte er hinzu — vor allem auch der Schauspieler aus Shakespeare lernen, daß er sich mit nichts Nebensächlichem auf der Bühne befasse und die Aufmerksamkeit seiner Zuschauer durch irgend einen aparten Streich ablenke, sondern alles thue, den Blick

des Zuschauers tiefer und tiefer in die Seele des dargestellten Charakters zu führen, die Seelenbewegungen desselben klar zu machen. Diesen reinen Idealismus muß der Schauspieler von Shakespeare lernen, alles andre äußerliche dumme Zeug muß wegfallen."

„Es beruhe auf einem Irrtum, — betonte heute Ludwig, — Wahrheit und Schönheit in der Kunstauffassung zu sehr zu trennen. Die höhere Wahrheit, wovon in der Kunst allein die Rede sein kann, ist schon eins mit der Schönheit, denn die Wahrheit ist schon durch die ihr notwendig innewohnende Übereinstimmung schön. Seien Sie stets bedacht — schloß er —, in Ihrer künstlerischen Anschauung von der Natur auszugehen, nicht vom Historischen; so werden Sie gesichert sein gegen viele ästhetische Irrtümer. Die Natur ist so namenlos reich in jeder Beziehung und in ihren Ideen so einfach; wir müssen nur lernen, diese Einfachheit zu erkennen und die in ihr liegende Schönheit zu sehen. Das Unwahre ist auch unschön."

Die Abschiedsstunde näherte sich, da sagte er so aus tiefster Seele: „Wie beneidenswert sind Sie, daß Sie, was in Ihnen genügend vorbereitet, auch ausführen können. Es ist hingegen das tragische Schicksal meines Lebens, daß, wenn ich so weit bin, und etwas werden könnte, mein ganzes Gebäude zusammenbricht. Mein Schaffen, welches mächtig ans Licht dringen will in mannigfachen Gestalten, wird gehemmt und geknebelt durch allerlei närrisch Zeug meiner Nerven. In meiner Jugend war ein allmächtiges Feuer in mir, eine Freude, daß ich gar nicht wußte, wie viel ich in einer Nacht zusammenschreiben sollte; ich spürte die Kälte der Stube gar nicht, mein ganzes Sein war nach Innen getreten; aber ich warne Sie, nicht so zu wirtschaften, sondern Ihre Gesundheit zu bewahren, und damit die höchste Freude des Lebens,

die Fähigkeit, schaffen zu können. Bei mir ist nur noch Hoffnungslosigkeit."

Der Augenblick des Scheidens war gekommen. Tausend Wünsche drängten sich uns auf die Lippen. Die Kinder waren da, und er herzte noch mit rührender Zärtlichkeit seine kleine Cordelia, die an seinem Lager stand. Über seinem ganzen Wesen liegt immer ein so warmer goldiger Ton von innigster Liebe zur Herrlichkeit der Welt, zu den Menschen, zu den Seinen. In dem durchdringenden Gefühl, was wir uns geworden, wie wir auf immer verbunden, küßten wir uns, und mich mit beiden Händen fassend, sagte er mir Lebewohl.

Meine Augen sollten ihn nicht mehr sehen. Aber in meiner Seele wird dieses erhabne Menschenbild fortleben, so lange ich denken kann.

In früher Jugend schon hatte ich eine tiefe Sehnsucht, einmal in meinem Leben einem Menschen zu begegnen, dem das Prädikat Groß im eminenten Sinne zukommt. Die großen Menschen alter und neuer Zeit, von denen ich las, erschienen mir so märchenhaft, so fern. — Im Umgang mit Otto Ludwig wurde mir diese Sehnsucht gestillt — der Traum erfüllt. — Er war in des Wortes vollster Bedeutung ein großer Mensch. Meine Augen haben an ihm erfahren, was Weltüberwindung ist. Er war ruhig erhaben über alle seine namenlosen körperlichen Qualen, über die Bitterkeiten der Armut. Er hätte stärkere Gründe zum Pessimismus gehabt, als Leopardi und Schopenhauer. Aber in diesem kristallreinen Geiste und Herzen herrschte eine Klarheit des Denkens, eine Innigkeit der Liebe, der sich vielleicht in der neuern Geschichte einzig Spinoza vergleichen kann. Er war im höchsten Sinne dieses Wortes: fromm. In der deutschen Litteratur aber steht er unmittelbar neben dem reinsten und sittlich strengsten Charakter, neben

Leſſing. — Hätte ihm das Schickſal einen geſunden Körper gegeben — er würde erfüllt haben, was Leſſing begonnen; er hätte als ſchöpferiſcher und kritiſcher Geiſt vollendet, was jener unterbrechen mußte. Dem deutſchen Drama wäre er ein Heiland geworden.

Wenige kennen ihn ganz. Zu ſeiner Kenntnis wird dieſe gegenwärtige Ausgabe mächtig beitragen. — Nur wer ihm nahe ſtand, ihn völlig erkannt hat, weiß, wie viel unſerm Volke verlieren ging an dem herrlichen Mann.

Joſ. Lewinsky.

Briefe Otto Ludwigs

aus den Jahren 1845—1862.

Einleitung.

Es ist nur eine kleine Reihe von Briefen Otto Ludwigs, die hier am Schlusse unsrer Ausgabe zur Ergänzung des Lebensbildes, das den „Gesammelten Schriften" voransteht, und zum entscheidenden Beleg für gewisse Züge der Charakteristik mitgeteilt wird. Die Zeit einer vollständigen Veröffentlichung aller Briefe Ludwigs, wenn eine solche je notwendig werden sollte, ist noch nicht gekommen. Auch würde die vollständigste Sammlung große Zwischenräume und Lücken ergeben, denn der Ludwig eigentümliche Verinnerlichungs- und Isolierungstrieb äußerte sich auch darin, daß er, obschon er mit der Feder in der Hand dachte, allezeit eine gewisse Abneigung gegen das Briefschreiben bewahrte und meist eines Anstoßes von außen bedurfte, um diese Abneigung zu überwinden. Geschah dies, so waren seine Briefe von besonderm Reiz und spiegelten sehr treu und unmittelbar die gewinnende Persönlichkeit wie das mächtige Geistesleben des Dichters wieder. Es sind für unsern Zweck nur solche Briefe ausgewählt worden, die der Zeit der geistigen Reife angehören und zur öffentlichen Wirksamkeit des Dichters in einembestimmten Bezug stehen.

1

An Eduard Devrient

Hochgeehrter Herr.

Wie ich die Freiheit entſchuldigen ſoll, die ich mir nehme, indem ich es wage, als Ihnen gänzlich Unbekannter mich mit einer Bitte Ihnen zu nahen, deren Erfüllung bei Ihren, wie ich weiß, überhäuften Berufsgeſchäften eine Freundlichkeit und Aufopferung vorausſezt, wie ſie nur ein Freund beanſpruchen dürfte — weiß ich ſelbſt nicht. Ich müßte mein Vertrauen auf Ihre Competenz in dem Fache, in welchem ich Ihr Urteil mir erbitten will, zu einem Verdienſte machen — und dies Vertrauen iſt in der That kein kleines, weil ich Sie für den Einzigen halte, der mir meine Frage genügend beantworten kann. Doch — was man nicht entſchuldigen kann, ſollte man auch nicht entſchuldigen wollen. Ich will drum meine Bitte nennen, haben Sie nicht ſo viel Luſt und Zeit als Sie Kraft dazu haben, ſie zu erfüllen, ſo wird mir ein bedeutendes Förderungsmittel entgeh'n; aber ich müßte viel zudringlicher ſein, als ich bin, wenn ich die ſofortige Rückſendung beiliegenden Büchleins*) Ihnen im mindeſten glaubte verargen zu dürfen.

Die Bitte ſelbſt: Beiliegendes leſen zn wollen und mich dann nur durch wenige Worte wiſſen zu laſſen, ob

*) Das Trauerſpiel „Die Rechte des Herzens."

Sie glauben, daß ich auf der einen Seite das Charakteriſtiſche, auf der andern Seite das abſichtlich Nachläſſige (was den Perſonen den Schein nehmen ſoll, als legten ſie ihre Reden erſt für einen Zuhörer zurecht) im Dialog theatraliſchen (alſo abſichtlicheren) Wendungen durchaus werde opfern müſſen, wenn das Stück einen Erfolg haben ſoll? Eben ſo die Wendungen, die zum Theil emphatiſcher ſind als der eigentlichen Buchproſa zukommt. Freilich liegt der Grund hierzu ſchon im Sujet. Das Ganze wurzelt ſo im vulkaniſchen Boden übermäßiger Leidenſchaftlichkeit, daß ihre Zeichen aus den Reden (die leidenſchaftlich zerriſſenen oder überladenen Wortfügungen u. ſ. w.) herausgenommen, das Ganze unwahrſcheinlich machen würden.

Als Dichter ſehen Sie, ohne daß ich darauf hinzuweiſen brauchte, wie zum Beiſpiel Thaddeus nicht blos der alte treue Diener ſein ſoll, von dem wir genug Exemplare in ältern und jüngern Stücken beſitzen, ſondern daß ihm ſoviel Charaktereigenthümlichkeit und Pathos zugeſezt iſt, daß er als Mittelglied die leidenſchaftlichern und ruhigeren Parthieen zuſammenhält. Die überſpannte Leidenſchaftlichkeit der Prinzeſſin wird dadurch wahrſcheinlicher und künſtleriſch gemildert. Daß er ſich nun aber auch charakteriſtiſcher und unmittelbarer ausdrückt — doch wozu Ihnen von Dingen reden, die Sie beſſer finden und verſtehen werden, als ich ſie erklären könnte! Nur laſſen Sie mich den Schauſpieler bitten, daß er mit dem Dichter zu Rathe geht und mir dann ſagen mag, ob der Dialog des Stückes, wie er nun iſt, ganz aufgeopfert werden darf oder muß, wenn das Stück ſelbſt von ſeinem innern dramatiſchen Werthe nichts einbüßen und theatraliſch und äußerlich einen Erfolg erringen ſoll.

Ueberhaupt möcht ich wohl — wenn auch nicht jetzt — wiſſen, was Sie von dem Satze halten: Im

Dialoge müßte mehr auf pſychologiſche und pathologiſche Wahrheit, dazu auf charakteriſtiſche Unmittelbarkeit hingewirkt werden und der Schauſpieler — wenigſtens der gute — müßte mehr dabei gewinnen, als bei Feſthaltung der zeitherigen Convenienz. Freilich iſt das, was vorausgehen müßte und deſſen Das und Wie Sie ſo trefflich, als, leider! erfolglos bewieſen und gezeigt haben — das Inſtitut einer künſtleriſchen Schauſpielerbildung noch immer ein pium desiderium! Doch dies nur beiläufig.

Wenn Ihre Güte den Hinderniſſen, die aus Ihrer Geſchäftsüberladung hervorgehen, nur ſoviel abgewinnt, daß Sie die Stellen, welche Sie beim Durchleſen für ganz unpraktiſch halten, mit Stift an- und die Sie paſſend finden, unter-ſtreichen!

Ich werde mir dann ſchon ſelbſt deutlich zu machen wiſſen und herausfinden, was auch in den unan- und ununter-ſtrichenen Stellen und „warum" Ihr Urtheil für oder gegen ſich hat. Ich will nur einen Fingerzeig! Sie brauchen dann gar nichts dazu zu ſchreiben. Ich weiß, wie viel ich verlange und will Ihnen dankbar ſein, wenn Sie mich nicht durch Uebermaß von Güte beſchämen. Gelegenheit hoff' ich mehr als eine zu finden, Ihnen zu zeigen, wie gut ich das Opfer, das Sie mir bringen, zu ſchätzen weiß.

Doch mögen Sie nun meine Bitte zu erfüllen Zeit und Luſt haben oder mag Beides oder das Eine Ihnen fehlen, die Hochachtung wird dies nicht mindern, mit der ich mich ſchreibe

Meißen, Burggaſſe bei Herrn
Stadtrath Beulig, 1 Treppe. Ihren
Am 16. Dezember
1845. ergebenſten
Otto Ludwig.

2

An Eduard Devrient

Geehrteſter Herr.

Ihr ſo freundliches Schreiben war mir das angenehmſte Chriſtgeſchenk, das mir kommen konnte; und ich würde von Ihrem Anerbieten ſchon Morgen oder Uebermorgen Gebrauch gemacht haben, wenn nicht ein — überaus proſaiſches — Hinderniß, ein Ueberbein am linken Fuße, mir das Reiſen in den allernächſten Tagen unrathſam machte. Bis zum künftigen Sonnabend ſagt mein Chirurg, wird dies Hinderniß gehoben ſein. Bekomm' ich nun bis Sonnabend Mittag keine Contreordre von Ihnen, ſo ſetz' ich mich auf den Dampfwagen und finde entweder den Sonnabend noch oder Sonntag Vormittag in der Reſtauration zur Hoffnung vor dem Falkenſchlag in Dresden Ihre Weiſung, wann und wo ich Sie ſprechen darf. Ich freue mich darauf, Ihnen mündlich ſagen zu können, wie Ihre Teilnahme mich erfreut und gerührt hat. Ich wünſche nichts ſehnlicher, als Ihnen für das Opfer, das Sie ſo uneigennützig dem Unbekannten bringen, mich thätig dankbar beweiſen zu können.

Wirklich Sie hochachtend

Ihr

Meißen, Burggaſſe,
den 24ſt. Decbr.
1845.

ergebener
Otto Ludwig a.
Eisfeld.

3

An Eduard Devrient

Verehrter Herr!

Soll ich mich entſchuldigen, daß ich Ihnen ſchon wieder läſtig werde? Nein; ich will lieber wie ein

hartnäckiger Sünder, Ihre Güte anklagen, die mich verführt, als mich, daß ich sie mißbrauche. Sie haben mich aufgerichtet, wie ich an meinem Talent zweifelte; machen Sie's nun mit sich selbst aus, wenn, der einmal Ihre freundliche Hand fassen durfte, die seine zum zweitenmal nach ihr ausstreckt.

Der Undank, der Ihre uneigennützige Aufopferung für die Kunst gelohnt hat, die Dornenkrone, die der Eigenwille der Welt jedem edeln Streben aufsezt, hat mich empört und geschmerzt. Denn dieser Undank ist ein Reif, der nicht Blätter, sondern recht eigentlich die Wurzeln des Guten trifft und zugleich mit den gesäten noch ungesäte Saten vernichtet.

Hier send' ich Ihnen, der Sie mich gestorben glauben konnten, an Schillers: „Er lebt und lebt Euch allen zum Verderben" erinnernd, wenn kein Verderben doch eine Plage.

Mögen Sie's lesen, so streichen Sie wohl an, wie beim Polenstück; ein Paar Worte oder ein einziges auf ein Blatt Papier, wie das, was ich von dort als werthes Andenken an Sie bewahre, ist genug, mir Ihre Meinung zu verdollmetschen. Auch die weniger leserlichen Buchstaben eines Wortes werden leserlich, wenn man das Ganze weiß; und ich hoffe und glaube Ihre Meinung von der Kunst im Allgemeinen so gut gefaßt zu haben, daß mir der Bezug eines hingeworfenen Wortes keine Hieroglyphe bleiben wird. Um so mehr, da hier, wie bei dem Polenstück Ihr Wort häufig nur das in mir schlummernde richtigere Gefühl von der Sache zu wecken, das durch die Masse und Macht des Stoffes verschobene zurechtzurücken und dem richtigen aber zu schwachen und deßhalb überhörten bei mir selbst Credit und Autorität zu geben haben möchte.

Das Stück selbst*) leidet an Uebervollsaftigkeit. Auch

*) Der Engel von Augsburg. Bearbeitung von 1846.

hat es eigentlich noch gar keine Feile. Es ist aus einem Alten ein viel mannichfacheres Neues geworden und ich arbeitete es in möglichst kurzer Zeit aus dem Gröbsten, weil ich das mit dem Reize der Neuheit verbundene Interesse nicht während der Arbeit verlieren durfte, wenn ich Klarheit zur Uebersicht und Wärme zur fügsamen Gestaltung behalten wollte. Ich werde leider allein wissen, was ich damit gewollt; denn wie es vor mir liegt ist's noch immer ein Marmorblock und kein Gott geworden. Bei der Ausweitung und größern Breite der Zusammensetzung leitete mich der vielleicht verkehrte Gedanke, unsere Zeit könne erstlich (durch vieles Lesen und Sehen gestärkt) und mache auch, eben durch die jetzigen Romane verwöhnt, Ansprüche an größeren Reichthum der Handlung. Ich verstehe noch nicht so viel Blätter und Zweige aus Einem Keim zu treiben, so bekam das Ding zwei Stämme, eine Doppelhandlung.

Nur ein Blättchen mit Andeutungen! Sonst verlier' ich den Muth, wenn Sie sich die Sache schwerer machen.

Grellheiten und Trockenheiten werden Sie augenblicklich finden; der ungeheure Stoff, der mir, ich weiß selbst nicht wie? unter den Händen wuchs, die Rücksicht auf die kurze Dauer eines Theaterabends; so ging viel Ueberleitendes und wohl manche unumgängliche Nothwendigkeit von Mitteltinten verloren. Vieles ist auf der andern Seite nur angedeutet, was vielleicht nicht Pedanten allein motivirter und ausgeführter verlangen dürften. Es ist nun einmal so und mit gänzlichen Umarbeitungen fürcht' ich in die Verlegenheit eines Potsdamers zu kommen, dem seine Kinderdecke in allen Lagen, die er versucht, zu kurz bleibt und zu schmal.

Ob Sie nun meinen, daß es wenigstens nicht so verstand- und bühnenwiderhaarig, daß das im Manu-

ſcript Drucken und an Bühnen Verſenden etwas ganz Unkluges und Vergebliches wäre?

Ich habe jezt nicht weniger als zehn verſchiedene Stücke im Kopf, wo ſie friedlich nebeneinander fortwachſen und einige ſchon ziemlich weitgediehen ſind, obgleich noch wenig oder gar nichts aufgeſchrieben iſt. Darunter einige Volksſtücke für den Effekt — verſteht ſich den poetiſchen. Das ſchreib' ich Ihnen nur, daß Sie ſehen, wie ſänftlich ich's mit Ihnen meine; damit Sie nicht erſchrecken, wenn's plötzlich Trauerſpiele hagelt.

Gott erhalte Sie Ihren Lieben geſund und froh und dieſe Ihnen und lohn all' Ihr Streben mit Gelingen; ich führe ein wunderlich Eremitenleben, das ich aber nicht umtauſchen möchte; Trauerſpielpläne und die Erinnerung der wenigen Todten und Lebendigen, die ich liebe und verehre wie Sie, ſind meine Familie.

Nur wenig Worte, daß Sie mich nicht beſchämen und ängſtlich machen

Ihren

Meißen im Gaſthof zum Schiff, ergebenen
am 18t. Novbr. 1846. Otto Ludwig.

4

An Eduard Devrient

Meißen 5ten Decbr 1846.

All das, ſehr verehrter Herr, was Sie mir über den Engel [von Augsburg] ſagen, iſt wahr und Ihr Urtheil nur zu mild. All' das und noch mehr hab' ich mir ſelbſt geſagt, geſagt, eh' ich an die Ausarbeitung ging. Aber das wilde Ding mußte heraus; ich ſeh' es als eine Art Ausbildungsflegel meines Talentes an und bin froh, daß ſich die materia peccans ſo ſchnell auf die äußerſte Autorenhaut geworfen hat — das

Papier. Der Franz und der Rinken mußten heraus sonst hätten sie mir in alles Neue hingespukt und es verdorben. Ein neuer Stoff bemächtigt sich meiner wie eine Krankheit; könnt' ich einen nicht auf's Papier bringen, ich glaube, es kostete mir das Leben. Dafür existirt es dann nicht mehr für mich, wenn es einmal aus mir heraus ist und ich vermeide in einer ältern Arbeit zu lesen; das Gefühl kann ich nicht anders nennen als einen geistigen Ekel, was mir dann alle Strebelust raubt.

Zunächst hab' ich ein Trauerspiel in Gedanken „das Jagdrecht" oder „die Wildschützen" oder wie's einmal heißen wird — der Titel ist mir jederzeit das Schwerste bei der Sache. Gestern dacht' ich, Ihnen eine Skizze davon zu schicken, um für das Theatralische Ihren gütigen Rath zu erbitten; aber heut' ist mir's klar geworden, daß ich mit wenn nicht weniger Zeit, doch weniger Mühe, die Sache aus meiner Anschauung herausschreibe, als eine ausgeführtere Skizze mich kosten wird. Eignet sich's dann nicht zur Aufführung — ohne viel Umarbeiten — so versuch' ich's wieder mit einem neuen. Am Mißlungenen lernt man mehr.

Ihre Briefe haben für mich eine belebende Kraft, die ich nicht zu beschreiben suchen will, weil ich Ihnen ihre Wirkung nicht durch's Mikroscop zeigen will. Dazu hab' ich eben Ihre Briefe aus Paris gelesen. Daß ich sie darauf gelesen, als wären sie an mich mit geschrieben, die Illusion können Sie mir wohl gönnen. Ihre Empfänglichkeit für alles Große und Bedeutende, so ohne Prätension und die Klarheit, mit welcher sich die Dinge in Ihnen abspiegeln, ohne die Einseitigkeit einer Parthei — Sie sind nur im Großen Partheigänger, nämlich für das Schöne und Große in ihrer Ganzheit. Sie führen mich vor die Sachen selbst und lassen sie mich mitsehn; bei Andern sind die Dinge, die

man zu kennen wünſcht, ſtets nur Apropos, um auf andere zu kommen, die uns intereſſiren ſollen, weil ſie der Autor ſelbſt ſind. Dazu iſt jenen der Ausdruck nichts als der glänzende Lack der Meubel, in welchem wir ihr Bild, was uns an ihnen ſelbſt zu viel iſt, nocheinmal ſehen und in ihre eigene freudige Verwunderung darüber einſtimmen ſollen. Ihr deutſches Gemüth — das iſt keine Phraſe — erhalt' Ihnen und uns der liebe Gott auch unter den Franzoſen diesſeits des Rheins.

Aus dem Engel iſt, glaub' ich, nichts für das Theater zu machen. Kraft und Zeit ſind zwei Dinge, die ich ſparen muß. Ob er aber nicht als dramatiſirter Roman oder Novelle in die Welt gehen könnte? Als Krämergehülfe lebt' ich die Nächte in muſikaliſcher Produktion; ich hatte einige Opern geſehn, eine noch als Kind; in meiner kleinen Heimathsſtadt war keine Gelegenheit, andere als Kirchweihmuſik zu hören. Aber ich muß früher ausholen. Von Hildburghauſen, wo ich erſt den Grund zu einem Fakultätsſtudium legen ſollte, rief mich der Wunſch einer — das Wort iſt verbraucht — geliebten Mutter, um ſo zwingender, als ſie ihn nie gegen mich äußerte — in meine Geburtsſtadt zurück, um in das Krämergeſchäft ihres Bruders einzutreten. Ihre Freude darüber war nicht von Dauer; ſie ſtarb bald darauf. Und nun wurde mir meine Lage verhaßt. Die Nächte von mehren Jahren mußten mich für die Tage ſchadlos halten. Ich merkte, daß es mit dem Componiren nichts ſei ohne Studium der Theorie, trieb endlich „Marpurg von der Fuge" auf und ſtudirte Kopf unten, Beine oben mich von der umgekehrten Seite in eine Kunſt hinein, die mir obenein nur eine geiſtige Liebe blieb, da ſie mir nicht in ihrer Wirklichkeit entgegentreten konnte. Vom Szeniſchen hatt' ich wenig Begriff, nahm aus meinen Stoffen das Intereſſanteſte, was ich drinn

fand; das Wort und den Klang hab' ich auch später beim Componiren nicht trennen können, es entstand beides zugleich. Wie unpraktisch, das können Sie aus meinen heutigen Arbeiten noch schließen. Da ich von vornherein keinen Plan machte und mir jede Zwischen- und Füllszene zur musikalischen Nummer anschwoll, wurden meine Opera Ungeheuer. Schnitt ich nun davon ab, soviel ich zu müssen glaubte, um die Normallänge herauszubringen, so war das keine organische Centralisation — und das ist's, was mir heute noch (und besonders mit dem Engel) passirt. Ich trieb dies Jahre lang und erstaune nun selbst über diese Ausdauer und die Glut, die ich vergebens aufwandte. Etwas von mir kam zufällig dem Kapellmeister Grund in Meiningen, einem herrlichen Menschen zu Gesicht, der ohne mein Wissen dem Herzog von Meiningen mein Talent und mich empfahl. Wie ich die Nachricht bekam, der Herzog wolle mich nach Leipzig senden, ging mir ein Morgenroth von lauter Cremoneser Geigen auf. Mendelssohn empfing mich gütig, lobte aber nicht, daß ich mit Opern anfangen wollte. Aber die Musik existirte für mich nicht als Ding für sich, sondern sie war mir mit der Poesie nur eins und zwar die Göttin, die meine zuweilen fieberhaften Anschauungen mir, schmeichelnd und erleichternd, fast möcht' ich sagen mich rettend, mir aus dem bedrängten Innersten herausnahm. Eine Erkältung auf der Reise, die bei tobenden Pulsen verwachten Nächte knüpften ihre Folgen an meine geschreckte Stimmung; das Ergebniß war, daß ich, der nun frei sollte der Musik gehören können, über ein Jahr lang keine Musik hören konnte, dem in dem leisesten Musikton, den die Nerven nicht tragen mochten, zugleich die Mahnung klang, all' die Hoffnungen, die nur eben mit langgedämmter Gewalt aufgebrochen waren, seien vielleicht unwiderbringlich dahin. Ein halb Jahr fast lag ich in Leipzig sehr

bedeutend krank, ohne einen einzigen Befreundeten, ja nur Bekannten; die Krankheit der Stubenpursche, den ich in ein neues Logis mit hineinbrachte und wieder mit heraus nahm, der mich jezt noch mit ungewünschter Treue festhält.

Nun warf ich mich auf die Poesie allein, hab' es aber noch nicht zu einem Verleger bringen können. Ich habe mit Novellen und allem möglichen — ohne nur Honorar zu fordern — während ich doch sah, daß Viel gedruckt wird, was schlechter oder doch nicht besser ist, als meines — habe in Leipzig mit Manuscripten hausirt, bin mit schamrothen Wangen von Buchhändler zu Buchhändler gelaufen und habe zulezt, ich weiß nicht, ob aus Stolz oder aus Bedauern den guten Leuten das abschlägliche Wort selbst in den Mund gelegt; aus Bedauern, je mehr meine Dinge und damit ich selbst in meiner Achtung fielen. Mehre zeigten sich geneigt wenn schon was von mir gedruckt sei. Das war nun nicht und ich sollte nicht eher in's Wasser geh'n, als bis ich schwimmen konnte. Manchen waren meine Dinge zu stark ausgedrückt, als daß sie sich damit hätten befassen mögen. Ich legte mich nun auf's Versenden — mit gleichem, d. h. mit keinem Erfolg. Nur daß Laube eine Novelle und eine dramatische Kleinigkeit, ein Vorspiel zu einem alten Fritz, in seine Elegante aufnahm. Nun kommt noch hinzu, daß eine Veränderung in meinen Umständen mich zwar heut und morgen noch nicht zwingt, Silber aus Dinte zu machen, aber doch mit Ernst dran denken heißt, mich dazu zu bereiten.

Das Polenstück folgt mit. Erlauben Sie mir, wenn es der Oeffentlichkeit nicht zu Ohren aber doch zu Augen gelangen sollte, dasselbe mit Ihrem Namen und einigen Zeilen dabei zu vergolden? Ich weiß sonst keine Gelegenheit, das Gefühl von Liebe und Hochachtung, welches Ihre Güte in einem undank-

barern Herzen als das meine ist, hätte hervorbringen müssen, wenigstens auszusprechen. Was das bisherige Schicksal des Stückes anlangt, so leg' ich die Antwort seiner Exzellenz bei. Ihr Bruder, dem ich Ihrem gütigen Rathe folgend schrieb, antwortete mir sehr freundlich; kannte aber noch nicht das Stück, wohl aber sein Schicksal bei der Intendanz. Nun schickt' ich's an O. Wigand nach Leipzig, der mir's bald wieder retour sandte von einer Kritik begleitet, die die abschlägliche Antwort motiviren sollte, und worin ich mein eigen Stück nicht wieder erkannte. Der Kritikus schien kein Freund der Unmittelbarkeit des Ausdrucks; meinte, außerdem, daß das Stück von Haus aus weder dramatisch noch theatralisch sei, so hätte unter Anderm Eugenie wenigstens ihre Liebe erst prüfen müssen, Zweifel daran erheben und wiederum zum Schweigen bringen, damit der Leser nicht am Ende sich kompromittirt hätte, wenn er sich dann wie von wirklicher Liebe rühren lassen und die Sache wohl gar nur eine Selbsttäuschung gewesen wäre. Dem guten Manne ist nicht so leicht was vorgemacht; er geht sicher; er gäbe einen guten Polizeiaufpasser am Parnaß; jede Leidenschaft müsste einen Rekognitionsschein aufweisen. Ich hab' ihn nicht begriffen und glaube, daß eine Liebe, die anfängt sich zu prüfen, die Prüfung schon nicht mehr nöthig hat, wenigstens die nicht ist, die ich darstellen wollte. Beide, der Pole und Eugenie scheinen schon ihren Charaktern nach für einander bestimmt. Was sie so schnell zusammenführt, ist von solcher Stärke, daß man's ihm zutrauen kann, es werde sie zusammenhalten.

Und gesetzt, Eugeniens Liebe soll eine größere Selbsttäuschung sein, als eine wohlconditionierte Liebe sein soll, so suche man doch die Grundidee des Stückes in den Worten der Baronesse: Eine schöne Täuschung strafe sich auf dieser Welt oft schlimmer als ein vor-

bedachtes Verbrechen. Und darin liegt ja eben das Glück der beiden Liebenden, daß sie sterben, eh' Ein Zweifel noch in den blanken Stahl ihrer Wonne seine Spur eingedrückt, die Poesie hat die reinen Seelen der Welt entrückt, eh' die Prosa den jungen Kranz welken machen konnte. Wenn der Kritiker glaubt, ich hab' ein Unglück schildern wollen, irrt er; ich wollte ein Glück schildern, ein beneidenswerthes Glück. Mein Begriff vom Tragischen ist der, den ich in einer alten Bearbeitung der Agnes folgendermaßen ausgesprochen:

Ihr wagte nicht der Erde Luft zu nahen,
Drum trat der Schmerz, der heil'ger ist, zu ihr,
Um ihr zu dienen, um sie zu verklären.

Ich meine: das Edle muß untergehn, nicht, weil das Leben sein Feind ist, sondern weil das Leben sein nicht werth ist.

Ihre gütige Einladung werd' ich, wenn es irgend meine Gesundheit erlaubt, benutzen. Ich denke noch mit Vergnügen daran, was ich aus den wenigen Stellen schon lernen konnte, die Sie mir vorlasen. Dann wär' mir freilich lieb, wenn Niemand von mir wüßte. Es ist freilich unwiderlegbar, was Sie von dem Einfluß des realen Theaters auf das Theatralische der Composition sagen. Ich denke, auf Januar, Februar und März — wenn irgend mein Gebresten es zuläßt, nach Dresden zu ziehen. Nun aber — damit ich Ihre Güte nicht auf einen Hieb todtschlage — verzeihn Sie mir mich selbst und alle Plage, die ich Ihnen mache. Seien Sie nicht böse

Ihrem
ergebensten
Otto Ludwig.

5

An Karl Gutzkow

Hochgeehrter Herr!

In der Beilage hab' ich die Ehre Ihnen ein Schauspiel zu überſenden, welches ich Sie zu prüfen bitte. Es iſt etwas lang gerathen; doch ließe ſich's zuſammenrücken, mit Anwendung einiger Gewalt ſogar bis auf die Normallänge. Es könnten namentlich die Monologe des Cardillac und vor Allem die elementar-aeſthetiſchen Vorträge desſelben — von welchen ich nun eigentlich ſelbſt nicht weiß, wie ſie in das Stück gekommen und was ſie darin ſollen — weggelaſſen werden. Hier und da würde auch wohl der jungen Damen wegen, die doch die Sahne des Theaterpublikums bilden, etwas zu mildern ſein. Der Tragiker ſoll einmal das Herz treffen und doch das Buſentuch nicht verſchieben.

Auf den Fall, daß Sie glauben, aus dem „Fräulein" ſei ein wirkſames Stück zu machen, und ihm Ihre Hülfe, in Dresden auf die Breter zu kommen, nicht verſagen wollen, möcht' ich Sie bitten — verſteht ſich, wenn Zeit und Luſt nichts dagegen haben — das nach Ihrer Meinung Wegzulaſſende nur mit Bleiſtift am Rande und das zu Mildernde unter der Zeile andeuten zu wollen. Doch will ich Ihnen ſchon herzlichſt danken, wenn Sie mir nur mit zwei Worten — und wo möglich bald — ſagen wollen, ob das Stück überhaupt Ausſicht hat, in Dresden und unter Ihrer Leitung dargeſtellt zu werden. Am Kürzen und Mildern ſoll es dann — wüßt' ich die Zeit ohngefähr, in welcher es zum Reihen antreten könnte — nicht fehlen.

Da das beigeſchloſſene Exemplar mein einziges, bitte ich, es mir mit Ihrer gefälligen Zuſchrift remit-

tiren zu wollen. Wenn Sie gelegentlich Herrn Eduard Devrient und den Seinigen mich achtungsvollst empfehlen möchten, würden Sie mich sehr verbinden.

Voll Hochachtung

Ihr

Cöln bei Meißen, den 6ten Januar 1849.

ergebener
Otto Ludwig.

6

An Karl Gutzkow

Geehrter Herr.

Meinen herzlichsten Dank für die Freundlichkeit, mit der Sie der „Scuderi" sich anzunehmen gedenken.

Es ist ein wunderlich Stück geworden. Zu erklären leichter, wie es gerade so geworden als zu entschuldigen, daß es so geworden und daß ich Sie damit behellige. Denn mit derselben Hast, in der es entstand, hab' ich es abgeschickt — um es äußerlich so schnell los zu werden, wie innerlich, wo es mich von der zuletzt besonders durch die Wiener Geschichten auf das Höchste beschwerten Last politischer Aufregung befreite. Man sieht dem Dinge nun einfach an, woraus es gemacht ist.

Im Gefühle meiner Straffälligkeit hab' ich nun eine neuere Arbeit an Herrn Ed. Devrient geschickt — nicht damit der Kelch an Ihnen vorübergehe; nur weil ich zu sehr wünsche, mir Ihre Güte zu erhalten, als daß ich meine Attentate auf dieselbe so schnell sich folgen lassen möchte. Ich habe ihn gebeten, sie Ihnen mitzutheilen, wenn er sie Ihrer Theilnahme werth erachte. —

Es kommt mir — in dem Augenblick wo Ihre Zuschrift von gestern datirt, die Erinnerung an Ihre

Güte erneut, ein Gedanke, wie ich das Schicksal, womit diese neue Zusendung Sie bedroht, vielleicht für Sie Beide mildere. Ich müsste mir eben den Muth fassen, Ihnen einen unmaßgeblichen Vorschlag zu thun:

Es könnte sich treffen, daß, wenn ich das neue Stück an Herrn Eduard Devrient sende, dieser gerade abgehalten wäre und Sie dagegen Muße und Lust hätten, es zu lesen; aber auch umgekehrt; darum — aber genug! Den Nachsatz will ich nicht machen, um wenigstens einen Schein von Lebensart zu retten. Ich glaube, Sie werden das Neue praktischer finden als die Scuderi.

Hochachtungsvoll

der

Ihre,

Cöln bei Meißen,
21sten Febr. 1849.

Otto Ludwig aus
Eisfeld.

7

An Karl Gutzkow

Geehrter Herr.

Da meine Umstände mir nicht erlauben, schon in der nächsten Zeit persönlich nach Dresden zu kommen, so erinnr' ich Sie an Ihr gütiges Anerbieten für diesen Fall, die „Scuderi" mit Ihren Randbemerkungen mir rücksenden zu wollen. Ich weiß nicht, ob Herr Ed. Devrient Ihnen schon die „Pfarrose" zugeschickt hat; wenn — so möcht' ich Sie nur ganz leis am Aermel gezupft haben: Mehr nicht. Denn ich kann mir denken wie Sie überhäuft sein mögen, und möchte so wenig als möglich an den Mußestörungen Mitschuldiger sein, an denen die Kraft von Amteswegen sich zersplittern muß, die Uriel Acostas schaffen sollte.

Ihr

Cöln bei Meißen, am
21st. März 1849.

ergebenster
Otto Ludwig.

8

An Eduard Devrient

[Anfang 1849]

Geehrter Herr!

Wenn ich Sie einigemal bat, meine Briefe nicht zu beantworten, so hielten Sie das zweifelsohne und gewiß mit Fug für eine Art Belohnung oder Entschädigung für früher mit mir gehabte Müh'n. Daß es aber nur eine antecaptatio benevolentiae für künftige Anſinnen war, werden Sie eben mit Schrecken gewahr. In Betracht des Ihnen noch zuzuweiſenden Theils Plage hatte ich auch die Scuderi nicht an Sie geſchickt und nun ich durch Herrn D. Gutzkow weiß, daß Sie ſich derſelben ſo freundlich mitangenommen, hab' ich kaum den Muth, jenes Ihnen zugedachte Schickſal noch über Sie hereinbrechen zu laſſen.

Ihre Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt hatt' ich neulich in Händen. Ich kann Ihnen nicht ſagen, wie mich das Werk bearbeitet hat. Heut' und geſtern ſchon plag' ich mich ab, Ihnen ein Bild davon zu entwerfen. Aber eben, daß mir dies noch nicht gelingen will, ſchildert die Größe der Wirkung beſſer als dies mir ſonſt gelingen könnte. Soviel, was ich noch dunkel, mehr als Inſtinkt beim Schaffen in mir hegte, wie als bewußte Erkenntniß, iſt mir nun erſt ſelbſt deutlich geworden und gewiß zu meinem großen Nutzen; Vieles überraſchte mich, namentlich der Geſichtspunkt nach dem Sie das Ganze betrachten und ordnen und beurtheilen und der von allem Conventionellen, aller literarhiſtoriſchen Tradition ſo frei gewählt iſt. In der Darſtellung iſt Alles ſo einfach, ſo klar, ſo gar ohne das metaphyſiſche Sauſen und Brauſen und die Rauchſäule einer Schulſprache, mit und durch welche unſere Hegeliſchen Aeſthetiker orakeln; ſo hell und doch

so warm, so ohne Zertrümmerung Andersdenkender, in mildem sittlichem Ernste so ächt deutsch, thut es wohl, heilt, ermuthigt es. Es wirkt mit Einem Wort als Lehre und als Kunstwerk zugleich. Für unsere Kunstgenossen wird dies Werk unendlich fördernder wirken als all die spekulative Brühe unserer Philosophen. Mir ist's wie Ahnung, als sollte es die Grundlage einer selbständigen deutschen dramatischen Schule werden können — wenn nur die Zeit sänftlicher hauchen wollte!

Nehmen Sie einstweilen diese Konfusion hin. Buch und Autor sind Beide zu achtungswerth und bedeutend, um eher als nach sorgfältigstem Studium etwas darüber sagen zu können, was ein Urtheil zu heißen sich herausnehmen dürfte. Doch behalt' ich mir es vor etwas dergleichen Ihnen später mitzutheilen, was man, wenn es der Mühe werth ausfiele, veröffentlichen könnte. War es je Noth, an die Kunst zu erinnern, so ist es jezt, wo politischer Fanatismus der Blüthe der deutschen Literatur ähnlich ein Ende zu machen droht, wie religiös-politischer vor zweihundert Jahren der englischen.

Ich hoffe, die Wirkung Ihres Werkes auf mich soll beifolgendes Stück*) Ihnen besser verdollmetschen als diese meine Stammelei. Und weil ich doch einmal es genannt habe — möchten Sie es lesen und wenn Sie es der Mühe werth halten, Gutzkow empfehlen? Ich habe ihn gebeten, wenn Sie vielleicht eben durch Arbeit abgehalten u. er frei wäre, es sich von Ihnen geben zu lassen.

Ich nehme an, daß Sie und Ihre Lieben Alle gesund und so wohlgemuth sind, als diese launische Zeit nur irgend erlauben will. Sie bitte ich nur in zwei Zeilen um Ihr Urtheil wegen der Aufführbarkeit,

*) Das Trauerspiel „Die Pfarrrose."

das Urtheil Ihrer Frau Gemalin und Fräulein Tochter, denen Sie das Stück vielleicht mittheilen möchten, werd' ich mir dann selber abholen.

Empfehlen Sie mich all Ihren Lieben und erhalten Sie Ihre Freundlichkeit

Ihrem
Otto Ludwig.

9

An Eduard Devrient

Cöln bei Meißen d. 14t. Aug. 1849.

Also Ihr acht und vierzigster Geburtstag war diesen Sonnabend. Mein Schutzgeist muß darum gewußt haben, denn ich erinn're mich, daß ich an diesem Tag heiterer gestimmt war als seit Wochen. Hätt' aber ich selbst es gewußt, so hätt' ich den Tag nach meiner Weise feierlich begangen. Gott erhalt' Ihnen diese männliche Heiterkeit, dieses Ihr starkes innres Glück, diese Seelengesundheit weit über jene Erfüllung des Menschenalters hinaus. Und gebe dazu, daß auch die zarteren Stämme, die sich auf Sie lehnen, in Mark und Blättern ihr Wehen durchdringen möge zu frischem Gedeih'n.

Den Gedanken nach Dresden überzusiedeln hab' ich noch keineswegs aufgegeben. Mit Ende August werd' ich Meißen verlassen.

Was mein Stück*) betrifft, hab' ich manche von Ihren Ausstellungen vorher gesehn.

Das alte Manuscript folgt; ich habe, damit Sie sich leichter in Ihre Meinung davon zurückversetzen können, Ihre Ausstellungen und selbst Ihren Brief beigepackt, bitte aber recht sehr um die Zurück-

*) Der Erbförster.

ſendung beider Letztern, ſobald Sie dieſelben nicht mehr nöthig haben. Das Manuſcript hat freilich einige Verunzierungen erhalten, wegen deren ich um Vergebung bitte, da ſie nicht zu redreſſiren ſind.

Ich glaube nur, bei Umarbeitungen ſollte man das Alte nicht ſchonen wollen; je mehr man von dem Alten beibehalten will, deſto gezwungener muß das neue werden. Ich wollte, Sie ſähen die neue Bearbeitung als ein ganz neues anderes Stück an; es wäre wahrſcheinlich weit beſſer geworden, wenn ich es ganz umgegoſſen hätte, ohne etwas zu ſchonen. Das Unbefangene, das Jungfräuliche einer erſten Bearbeitung geht bei einer Umarbeitung allemal verloren; ich glaube, daß jede Bemühung, dies wiederherzuſtellen, höchſtens eine Affektation desſelben an ſeine Stelle ſetzen kann.

Das mit dem übermäßigen Motiviren geb' ich ohne allen Streit zu; es iſt das eben eine Folge der verlorenen Unbefangenheit; ich erwarte Ihren hülfreichen Rath in dieſer Beziehung.

Was die Retouchen betrifft, ſo hab' ich ſie aus folgendem Grunde für nöthig erachtet. Dadurch, daß auch Robert in Leidenſchaft iſt, iſt das ganze Stück bewegter, ungeſtümer worden — eben ein anderes Stück; die übrigen Theile mußten mit der höhern Färbung des Neuhinzugekommenen in Uebereinſtimmung gebracht werden.

Die Verwickelung ferner iſt, dünkt mich, im neuen nicht allein nicht künſtlicher, ſie iſt ſogar viel weniger künſtlich als die im alten; aber im alten lag ſie verborgener; erſtlich wurde ſie nur erzählt, man ſah ſie nicht vorgeh'n; zweitens ſtand dieſe Erzählung auch noch an einem Orte, wo die Theilnahme an dem Helden ſie in Schatten ſtellte. Man hörte ſie nur mit halbem Ohr, während man die jetzige mit beiden ganzen Augen ſieht. Aber daß ſie, — wie ſie von der

Hauptperson theilweis verdeckt war, auch wiederum diese Hauptperson und das Interesse für dieselbe theilweis verdeckte und störte, war ein Hauptfehler der alten Arbeit. — Ich komme später noch einmal auf die Gründe zurück, die mich vermochten das Begebenheitliche zusammen abzuthun.

Sie schreiben „Mein Hauptbedenken gegen die jetzige Verwickelung ist, daß die Wahrscheinlichkeit, Robert habe auf Andres geschossen, zu künstlich auf einzelne hin- und hergetragene Äußerungen gestellt ist. Das ganze Verhältniß der beiden jungen Männer zu einander macht eine solche That gar nicht glaubhaft und doch soll die ganze Katastrophe darauf beruh'n."

Gegen diesen Satz erlaube ich mir einige Leuterungen beizubringen; und zwar gegen die drei angestrichenen Stellen zunächst. Die erste derselben werd' ich zur No 3 machen und mit der zweiten beginnen.

1., also ist die Wahrscheinlichkeit, Robert habe auf Andres geschossen, nicht auf einzelne, also doch mehr als eine, Äußerung gestellt, sondern nur auf Weilers Erzählung mit ihrem Belege — dem blutigen Tuch und die Umstände, daß Andres die Flinte mitgehabt, die Weiler an dem von Robert Getroffenen gesehʼn und daß Andres nicht mit Wilhelm heimgekommen ist, den schützend heimzubringen dem gehorsamen Sohn nicht allein das strenge Gebot des Vaters, der nicht fackelt, sondern auch dem gemüthlichen Jungen die Bruderliebe gebot.

2., „Das Verhältniß der beiden jungen Männer macht eine solche That gar nicht glaubhaft." Wem? Dem alten Förster? Denn weiter soll sie Niemand glaubhaft gemacht werden. Es braucht sie Niemand weiter zu glauben als der Alte. Schlechthin glaubhaft soll sie gar nicht sein; nur einem solchen Charakter in solcher Lage. Ich muß aber gesteh'n, daß mir um-

gekehrt unwahrscheinlich vorkommen würde, wenn der alte Förster, der concrete Anschauungsmensch hier in der höchsten Aufregung anfinge, etwas zu thun, was er im ganzen Stück vorher nicht gethan, ja als dessen prinzipieller Feind er sich gezeigt hat — nämlich durch ruhige, unpartheiische Ueberlegung sich selber zu ernüchtern. Es wäre das gegen seinen Charakter überhaupt und gegen seinen augenblicklichen Zustand zugleich. — Ich will aber selbst einmal annehmen, er hätte sich die Einwendung selbst gemacht (mit der er aber sowohl aus seinem Charakter gefallen wäre als aus dem Charakter der Leidenschaft, die ihn eben beherrscht), nämlich die Einwendung „aber die Jungen sind sich immer gut gewesen"; so dächt' ich, hätte die ihn beherrschende Leidenschaft sich nicht so schnell dadurch aus dem Felde schlagen lassen, wenn sie nichts weiter nöthig hatte, um zu siegen, als die einfache Gegeneinwendung: sie *sind's eben gewesen*. Viele Todfeinde sind erst Freunde gewesen. Weiß denn Er, was vorgegangen? Ist er nicht selbst noch vor wenigen Stunden der intimste Freund des Mannes gewesen, den er jezt für seinen Todfeind ansieht? Ist es nicht natürlicher, daß der Eindruck des blutigen Tuches und der andern Wahrscheinlichkeitsgründe ihn zu der Meinung bringen kann, „sie sind also zulezt Feinde gewesen," als daß umgekehrt der Gedanke (und was ist ihm ein Gedanke, der mit seinem Herzen (das jetzt die Rachsucht beherrscht) im Widerspruch stehen würde, als ein „Aber," ein Hirngespinnst, ein Versuch des Kopfes, ihn an seinem Herzen irr zu machen?), sie waren früher „Freunde" ihn von der Meinung abbringen sollte, welche die Erzählung und vor Allem *das blutige Tuch* in ihm hervorbringen mußte. Denn er ist ein Anschauungsmensch und kein Gedankenmensch; er denkt mit dem Herzen und dies Herz ist voll Rachsucht. Ein Criminalrichter wird sich jene

Einwendung machen, der bei dem Falle ſelbſt nicht intereſſirt iſt, aber der bornirte Mann aus dem Volke, der Gefühlsmenſch und darum blinde Parteimenſch, der das blutige Tuch ſeines Sohnes als Beleg zu einer Geſchichte in der Hand hält, die er ſchon deßhalb glauben wird, weil ſie zu ſeiner Stimmung (ſeinem Herzen) paßt?! Und darauf noch die Gewalt des orakelartigen Wortes der Bibel, das dem Abergläubigen (ſo iſt er in der Szene mit Robert im erſten Aufzug ausdrücklich deßhalb geſchildert) ſo wunderbar ſchrecklich auf ſeinen Fall zu paſſen ſcheint. Solche Leute machen gern die Bibel zum Orakel. Das von den zwei Rechten erſt, dann das Auge um Auge — wie ein Wink von oben. Eben ſo nimmt er ja auch Ende des fünften Aufzugs ſein Gottesurtheil aus der Bibel.

Und übrigens — um 3., zum eigentlich erſten der angeſtrichenen Worte zu kommen — und übrigens iſt dies ein Punkt, in welchem die jetzige Verwickelung nichts abgeändert hat. Denn auch im alten Stück glaubt nur der Förſter, daß Robert ſeinen Andres erſchoſſen habe. Höchſtens könnt' es noch der Zuſchauer glauben. Aber da die Gründe, warum es im alten Stück der Zuſchauer glauben könnte, doch nur eben dieſelben ſind, warum es in dem neuen (wie im alten; denn darin iſt nichts geändert) der Förſter glaubt, ſo würden, wenn dieſe Gründe jezt dazu nicht hinreichen, den Förſter zu beſtimmen, dieſelben dort noch weniger hingereicht haben, den Zuſchauer zu überzeugen. Mithin hätte die alte Bearbeitung in dieſem Punkte vor der jetzigen gar nichts voraus.

Aber in der neuen Bearbeitung — und hier bin ich an dem Punkte angelangt, den ich Seite 3 dieſes Briefungeheuers näher zu erörtern mir vornahm — aber in der neuen Bearbeitung iſt der Zuſchauer weit entfernt zum Glauben an Andres Tod durch Robert

gelockt zu werden, vielmehr ausdrücklich in den wirklichen Verlauf der Handlung eingeweiht worden und zwar:

1., weil ich darin das einzige Mittel sah, den weitschweifigen Erklärungen auszuweichen, die außerdem im fünften Aufzug nöthig waren; wenn dort nicht allein der Förster sondern auch der Zuschauer über die wahre Sachlage aufgeklärt werden mußte

2., weil ich darin das bessere Mittel sah zum Zweck der Tragödie, die mitleidige Furcht des Zuschauers für den Helden in Bewegung zu setzen. Eingedenk Hamburger Dramaturgie, 1 Bd., 48stes Stück (Ausgabe v. 1839, S. 215 pp.). „Der Dichter überrasche seine Personen soviel er will; wir werden unsern Theil davon zu nehmen wissen, wenn wir, was sie ganz unvermuthet treffen muß, auch noch so lang vorausgesehen haben. Ja, unser Antheil wird um so lebhafter und stärker sein, je länger und zuverlässiger wir es vorausgesehen haben" u. s. w. — bis S. 224 (acht- u. vierzigstes und neunundvierzigstes Stück).

Die Summe zu zieh'n:

Wenn es wirklich nicht wahrscheinlich, daß den Förster die Geschichte Weilers und die stumme Beredsamkeit des blutigen Tuchs und des Umstandes, daß Andres jene Flinte mithatte, die Weiler an dem Gefallenen gesehn, daß Andres ferner weder mit Wilhelm, den er heimführen *sollte*, heimgekommen, noch später überhaupt heimgekommen, in seinem, der nüchternen Ueberlegung nie so sehr fern gewesenen Zustand zu dem Glauben bringen kann, der, der das Tuch, das Gewehr mithatte, der trotz des strengen Vaterbefehls nicht heimkommt, sei der gewesen, den Robert getroffen, der nach dem mit Andres Tuch und Flinte schießend gesehen worden; — wenn es also wirklich nicht wahrscheinlich ist, daß der Alte im halben Wahnsinn der ungerecht und blind machenden Leidenschaft, dazu im

Weinrausch den Robert für seines Sohnes Mörder halten kann, so ist das nicht ein Fehler der neuen Bearbeitung allein, so ist es ein Fehler des Stückes überhaupt und wäre ein organischer, tödtlicher — in einem Situationsstück vielleicht. Aber ob in einem Charakterstück? Wo der Held eben nicht handelt, wie jeder gehandelt haben würde, der auch einen andern Charakter besessen. Denn deßhalb ist er ja eben ein tragischer Charakter, ein Zuviel-charakter; das, was er mehr davon hat als sein Zuschauer, das ist's ja eben, was ihn zu der That treibt, die wir mit unserm Weniger nicht gethan hätten.

Wenn man von dem Zuschauer so wenig Neigung, sich poetisch täuschen zu lassen, erwarten müßte, so dürfte man zulezt die tragische Katastrophe nur auf Dinge gründen wie das Zubettegehn und dergleichen, wovon er die Wahrscheinlichkeit ja begreifen wird, da er dies selbst täglich einmal, und wer einen Mittagsschlaf gewohnt ist, sogar zweimal an sich erlebt.

Aber es wird Ihnen angst und bang vor diesen Auseinandersetzungen, die Ihnen am Ende nichts Neues sagen. Ich würde sie Ihnen auch nicht zugemuthet haben, wenn sie nicht die Lebensfrage des Stücks beträfen. Sie sind eigentlich nichts anderes als geistiger Angstschweis wegen meines Försters, dessen ganze Charakteranlage von vorne und bis in's Kleinste hinein keinen andern Zweck hat als das Stückchen Volksjustiz, das er ausüben muß, wahrscheinlich zu machen. Und wenn mir das nicht gelungen ist, so ist mir eben gar nichts gelungen. Denn das ist ja eigentlich das Stück, und nur das.

Man könnte noch einwenden: „wie sieht's denn mit der dramatisch-theatralischen Convention aus? Warum sagt der Förster nicht deutlich und ausdrücklich: Das und das glaub' ich und das und das werd' ich thun? Denn uns liegt mehr daran, daß uns irgend

ein Grund zu einer That ausgesprochen wird, als daß wirklich einer aber stillschweigend vorhanden ist. Und machen's doch auch die Shakespearischen Figuren so."

Aber eben in diesem Punkte ist Shakespeare über die Natur hinausgegangen. Ein solch außerordentlicher Geist hat seinen eximirten Gerichtsstand. Und mach's ihm ein mittelmäßiger Geist nach. Die That wird die Strafe sein. Wenn bei Shakespeare die Figuren hier in's Unendliche wachsen, haben sie bei allen seinen Nachahmern mehr oder weniger das gespreizte Ansehn von Marionetten. Aus jeder Bewegung streckt die Eitelkeit eine Zunge, die da sagt: Seht, ihr Leute, jezt thu' ich die That. Und nicht etwa eine ordinäre, wie sie auch der Liebhaber, der Naturbursche u. s. w. thun. Nein; au contraire; ich habe die Ehre, Ihnen zu versichern, daß das eine ganz extraordinäre That ist, eine That kat' éxochen; wie sie nur der erste Held zu thun bekommt; die That, welche zu seh'n, Sie eigentlich gekommen sind. Auf mich hat dergleichen im Theater immer wie ein plötzlicher Guß kalten Wassers gewirkt. In der Wirklichkeit ist ein Mensch, der eine solche That begehen wird (will, darf man eben nicht sagen) so wenig geeignet, ein plastisch gesammeltes Bild nach außen zu wenden! Und ist er's, so rafft er sich der Umgebung wegen zusammen; aber das Publikum ist ja Niemand und ein bürgerlich Trauerspiel hat mit Heroen nichts zu thun. Und wenn er aus Rücksicht gegen das Publikum die Natur verhüllt, wo wir sie eben in der hülflosesten Nacktheit erblicken sollten, so seh' ich nicht ein, warum er nicht vor der Virtuosenostentation dem Publikum das Virtuosencompliment macht.

Aber nun genug. Ich sehe Sie lächeln und Sie haben recht. Denn ich habe nichts gesagt, was Ihnen neu sein könnte. Ich hätte vielleicht besser gethan, Sie nochmals zu bitten, die neue Bearbeitung eben als

ein neues Stück anzuseh'n und die alte lieber gänzlich zu vergessen als zu vergleichen. Es hat Vieles so ganz anders gestellt werden müssen, wovon man's erst gar nicht dachte. Manche neue Verbesserung schien so nöthig, manche Ergänzung. Diese ewig Hadernden mußten einen ewigen Vermittler haben; wunderlich erschien es auch, daß der hitzige Stein nicht auch mit seinem Sohne in Händel gerathen sollte. Jener Vermittler mußte über beiden stehen, also eine objektive, also humoristische Weltansicht haben. Stein, der Gebildetere, nur momentan völlig bornirte, steht unter seinem Einfluß, aber die unbedingte Bornirtheit (der Förster) ist der Gegenpol des Humors; das ist ganz in der Natur begründet, daß diese Bornirtheit den Humor als den Todfeind instinktmäßig von sich abwehrt. Ferner konnte die lezte Szene des zweiten Aufzugs den Förster gewöhnen, auch in Robert einen Feind seiner Ehre zu seh'n. So daß also die neue Bearbeitung noch etwas mehr gethan, des Försters Glauben an jene That wenigstens ein mögliches Hinderniß zu benehmen. Zugleich war die Gelegenheit so nah, die Liebesleute zu contrastiren und namentlich aus dem Robert mehr zu machen als den ernsten Harlekin, wie ich die herkömmliche Schauspielmaske bezeichnen möchte, die man den Liebhaber nennt und deren Obliegenheit lediglich darin besteht, einen, zwei, drei, vier oder fünf Aufzüge lang des Liebhabens sich zu befleißen.

Indem ich dies schreibe, kommt mir's selber vor, als wär' ich wieder meinem alten Abwege nah — wenn nicht schon auf ihm, dem Abwege, dadurch, daß ich den kleinsten Einzelnheiten den Schein der Wirklichkeit geben will, das Ganze unförmlich und unwahrscheinlich zu machen. Wenn das wirklich der Fall, so dürft' ich nur so arbeiten, wie ich das Polenstück und die ursprüngliche Waldtragödie gearbeitet habe —

gleichsam hinter meinem eigenen Rücken, aller Vertiefung in das Werk ausweichend, so schnell fortschreibend als eben die Feder laufen will; nichts wieder durchlesen, nichts überlegen, sondern nur so aus der augenblicklichen Anschauung heraus mit einer gewissen Gewißheit des Gelingens. So wie ich einmal anfange zu zweifeln und kritisch abzuwägen, dann steht mir nichts mehr fest und ich werfe wohl wie der Schwindelnde das, was ich irrend als das Wankende ansehe und halten will, dazu um.

Aber ich schließe mit diesem naiven Selbstgeständniß, daß ich mit Allem, was ich gesagt, wohl nichts gesagt haben könne. Ich könnt' es abschneiden, aber ich will es nicht. Ist's doch die Wahrheit, die ich will und ist's ein Irrweg, den ich gehe, so bin ich nur aus zu großem Eifer die Wahrheit zu suchen auf ihn gerathen. Und ich möchte um Alles nicht, daß eine von meinen Schwächen Ihnen unbekannt bliebe. Ich bin aber nicht etwa stolz auf die Schwächen, nur darauf, daß ich zu stolz bin, eine zu verstecken, wenn ich sie nicht bewältigen kann.

Ich muß nur Ihre Theatergeschichte wieder in die Hände zu bekommen suchen, um mich darin wieder aufzuerbau'n. Antworten Sie mir auch nicht auf all' mein Geschreibe; das wär' zu viel verlangt. Die Zeit liegt zuweilen auf mir wie ein stäubender Schutthaufen, erdrückend und erstickend. Ich arbeite mich zwar immer wieder durch, aber versengt und zerfezt. Ich möchte etwas über Ihre „Geschichte" schreiben, um meinerseits soviel von den Dornen der Gleichgültigkeit der Zeit aus ihrem Wege zu räumen als ich kann. Aber wo ein Plätzchen dazu? Das Kunst- und das Literaturblatt zum Morgenblatt hat auch aufgehört. — Nun aber durchaus nichts mehr, als die Frage, ob Sie in der nächsten Zeit einen Vor- oder Nachmittag für mich übrig haben zur Besprechung der Wald-

tragödie? Entschuldigen Sie dies Ungeheuer von einem Brief!

Gewiß mit wahrer Hochachtung

Ihr
herzlichst ergebener
Otto Ludwig.

10

An Eduard Devrient

Köln bei Meißen am 8ten
September 1849.

Hier, verehrter Herr, die neue Waldtragödie, der ich in einigen Tagen selbst mit Sack und Pack nach Dresden folgen werde. Meinen herzlichsten Dank zunächst für Ihren Verbesserungsvorschlag. Er war unstreitig die schlagendste Antwort auf meinen Brief. Dadurch, daß er die Lücke füllt, ist er der beste Beweis, daß eine Lücke da war. Ich hab' ihn auch nach Kräften benuzt. Ob ich nicht, weil ich zugleich zusammen drängen wollte, zu trocken geworden bin? Ich glaube nicht. Die Uebereilung und die Irrthümer der Personen wird dem Zuschauer durch die überstürzende Raschheit des Vorgangs begreiflicher.

Außerdem hab' ich zusammengedrängt, wo es ging. Aufzug 4 und 5 sind um ein Erhebliches kürzer geworden. Ueber das neue Ende des vierten Aufzugs erwart' ich Ihre Meinung. Ich habe dem Förster darin die unheimliche Ruhe vor dem Sturm gegeben. Ob diese Ruhe sich dem Publikum durch den Schauspieler so vermitteln läßt, daß sie nicht eine Ruhe aus Nachlaß erscheinen wird. Ob man die Gelenke der Szene mehr markiren müssen wird?

Ihren Lieben herzlichste Grüße und Dank für den

ſchönen Tag, den ich unter Ihnen verlebte! In ganz Kurzem werd' ich Ihnen mündlich ſagen können, wie von ganzem Herzen ich Ihnen und den Ihrigen ergeben bin.

Ihr
Otto Ludwig.

11

An Eduard Devrient

Vorbrücke am 9ten October 1850.

Ihre Pille, verehrter Freund, bedurfte keiner Verſilberung. Sie wiſſen, ich bin nicht weichlich und will werden, ſo weit es noch möglich iſt, was ich noch nicht bin und doch ſein ſollte. Immer ſagen Sie mir die Wahrheit. Oft denk' ich: Wenn ich Sie früher gefunden hätte! Zehn Jahr früher! Ich glaube, dann wär' was aus mir geworden.

Was den „Jakobsſtab" betrifft, ſo hab' ich an ihm die beſte Illuſtration, wie wahr das iſt, was Sie von der Einrichtung des Planes als der Hauptſache der ganzen Arbeit ſagen, wie unpraktiſch meine bisherige Meinung, ein rechtes Stück dürfe ſich kaum excerpiren laſſen; die Ausführung ſelber müſſe der engſte mögliche Plan ſein, wobei ich mich auf den Satz der Elementaräſthetik verließ, daß, wenn eins der beiden Momente des Schönen, eher das Moment der Einheit (das ideale alſo) als das der Mannigfaltigkeit (das ſinnliche) fehlen dürfe. Ich habe ein Stück davon in Proſa, dann in Verſen ein eben ſo großes caſſirt, bin damit in Italien geweſen, wieder nach Deutſchland herübergekommen, wo ich jezt eine neue Ausarbeitung in Proſa beginne und mit einem Eifer, der mich hoffen läßt, daß ich ſie in dieſem Monat noch beendigen werde. Ich denke, der Plan

zum Hermann ſoll Ihnen zeigen, daß ich nicht mit Ihrer Pille gemarktet, ſondern ſie herzhaft in ihrer Ganzheit verſchluckt habe.

Außer herzlichſten Grüßen an alle Ihre Lieben dasmal kein Wort mehr, damit die unterfertigte Quittung heut' noch auf die Poſt komme. Bleiben Sie geſund heiter und gut

Ihrem
Otto Ludwig.

12

An Eduard Devrient

Hier, lieber verehrter Freund, verſprochenermaßen die Makkabäer oder wie Sie das Stück taufen wollen vor ſeiner Reiſe in die Welt. Manches darin, beſonders im 1ſten u. 3ten Akt würde noch durch Drängung gewinnen und der oft zu zerhackte Jambus im Intereſſe der Schauſpieler flüſſiger zu machen ſein. Ich ſage weiter nichts darüber; Sie haben für das Stück den friſchen Blick, den ich nicht mehr habe. Sie werden ſehen, was zu loben und was zu tadeln und das lezte mir, wenn auch nur mit flüchtigen Zeichen neben dem Texte mittheilen. Ich habe deßhalb das Stück noch nicht copirt u. ſende Ihnen das Concept, das Raum genug zu Randgloſſen hat. Sollten Sie dieſe Art der Mittheilung nicht für genügend halten, ſo beſtimmen Sie gefälligſt per Stadtpoſt * Tag und Stunde, wo ich Sie nicht ſtöre. Auch das Albumblatt von Freund Georg iſt beigelegt; er ſoll mir nicht zürnen, daß er es ſo ſpät erhält. Ich hoffe, die lieben Ihren ſind ſo wohl als der ſchöne Sommer es beſchaffen und wo er es zu gut meint, wenigſtens erlauben mag. Die herzlichſten Grüße von meiner Frau und mir an

Sie alle. Was mich betrifft, lieber Freund, wünsch' ich, daß Sie mir gut bleiben.

Ihrem
Otto Ludwig.

*Adresse: Strehlen N. 6b bei
H. Künzelmann.
Am 9t. Juli 1852.

13

An Eduard Devrient

Hier, lieber Freund, einige Exemplare des eben fertig gewordenen Druckmanuscriptes. Zu gleicher Zeit mit diesem Paketchen an Sie geht auch das an den Intendanten ab und an Ihren Bruder und die Berg je ein Exemplar. In der ersten Septemberwoche werd' ich's der Crelinger nach Berlin, dann Lauben senden; etwas später an die übrigen größern Theater.

Ob Sie mit den Umarbeitungen zufrieden sein werden? So sehr ich's wünsche, hoff' ich's doch kaum. — Die Pest ist ihrer sonstigen Weise entgegen, nicht vermindernd sondern vermehrend aufgetreten; doch glaubt' ich die Art der Vermehrung verantworten zu können, da das weibliche Personal nur noch wenig mit genommen war. Aber das Mädchen! die Aehrenleserin in der ersten Hälfte des vierten Aktes! Ich wußte mir — der Drucker preßte mich um das, was ich ihm zu pressen zu geben zögerte — in der Eile nicht anders zu helfen. Das Mädchen fehlt nun auch im Personenverzeichniß.

Aber nun kein Wort mehr, damit die Pakete vom Flecke kommen. Ihnen und den Ihrigen Gesundheit und alle Freude — meine Frau dankt herzlichst Ihrem Gruß — und die Fortdauer Ihrer Freundschaft

Strehlen, N. 6b, am 28st.
Aug. 1852.

Ihrem
Otto Ludwig.

14

An Franziska Berg

Nehmen Sie meinen innigsten Dank, mein hoch verehrtes Fräulein! für Ihr vortreffliches Spiel am gestrigen Abend. Ich hoffte, Ihnen in einem Zwischenakte auf der Bühne zu begegnen; Sie in Ihrer Garderobe aufsuchen und vielleicht in Ihrer höchst nöthigen Ruhe stören wollt' ich nicht und Herr Devrient übernahm es, Ihnen zu sagen, was ich empfand.

Am meisten bewundere ich die Eintheilung Ihrer Kräfte. Sie haben von Anfang keinem Momente etwas von der ihm gebührenden Geltung entzogen, sie steigerten Ihr Spiel so richtig stät und mächtig und standen zulezt nach so immerwährenden Ausgaben noch so reich da, daß auch in dem lezten Ermatten der Sterbenden Alles künstlerisch und keine Spur von wirklicher Ermattung der Darstellerin störend und den schönen Schein aufhebend durch diesen hindurch wirkte. Daran erkenn' ich die Meisterin! Glauben Sie darum nicht, daß ich auch nur Eine der schönen Einzelnheiten Ihres Spiels übersehen hätte; aber ich würde nicht fertig werden, wollt' ich alles aufzählen, was ich loben müßte — aber daß aus allen diesen Einzelnheiten Sie ein Ganzes zu machen den Sinn hatten und die Kraft!

Wenige Künstler haben diese, noch Wenigere vom Publikum ein Verständniß für ein Ganzes; um so mehr ist es des Einsichtigen Pflicht in solch seltenen Fällen dem Künstler zu sagen, daß man ihn verstanden, daß man zu würdigen wisse nicht allein, daß er Wirkung hervorgebracht, sondern daß er die hervorgebracht, die er wollte und daß er die wollte, die er hervorgebracht. Noch einmal, nehmen Sie die ganze dankbarste Verehrung, mein Fräulein

Ihres ergebensten
Otto Ludwig.

Dresden (äußere Ramp. G. N. 35 b)
am 10t. Januar 1853.

15.

An Eduard Devrient

Dresden, am 4. Februar 1853

Nun aber, lieber Freund, müſſen Sie ſich ſchon eine Störung gefallen laſſen! Ich habe Sie lange genug geſchont.

Der Gedanke, einen Brief vor Ihnen herzujagen, den Sie bei Ihrer Ankunft in Karlsruhe bereits vorfinden ſollten, und ſo einer der erſten zu ſein, der Sie an dem Orte Ihres künftigen Wirkens mit Gruß und Willkommen empfinge, kam mir leider zu ſpät, um noch ausgeführt werden zu können. Dann ſah ich aus den Zeitungen, daß Sie ſich bereits das Joch aufgegebürdet, das nicht ſo leicht iſt als das des Evangeliums, und der Enthuſiasmus, von dem ich Ihre Bemühungen begleitet las, beantwortete die Frage nach Ihrem Befinden am neuen Orte ohne briefliche Vermittlung. Weiß ich doch, daß Sie ſich wohlbefinden, wo Sie für ihre Kunſt wirken und die Ihrigen, wo Ihnen wohl iſt! Raubte es meinem jungen Namensbruder*) nicht zu viel Zeit, wünſchte ich freilich mehr zu wiſſen als eben nur, daß Sie in Karlsruhe ſind; wünſchte ich wenigſtens das Angeſicht und etwanigen Bart und Kragen Ihrer Wohnung, wärs nur mit wenigen Bleiſtiftſtrichen, vor Augen zu haben.

Ich habe nicht einmal gefragt, ob Sie glücklich angekommen? Was Reiſe und bisheriger Aufenthalt auf die Geſundheitszuſtände Ihrer Lieben und Ihrer ſelbſt gewirkt? Wie ſie ſich alle eingewohnt? Die Umgebung wird bei zarten tieffühlenden Weſen ein Teil des Daſeins, und die Veränderung derſelben iſt eine Amputation, in der viel Nervenfäden zerriſſen werden, die ſchwer heilen. Von mir nur ſo viel, daß ich bei ziemlicher Geſundheit, das heißt, was bei mir ſo heißt,

*) Dr. Otto Devrient, Eduards Sohn.

unter musterhafter Pflege ein inneres Glück fühle, das ich vor meiner Verheiratung nicht gekannt und vor der ersten Bekanntschaft mit meiner Frau kaum geahnt habe.

Das Schicksal der „Makkabäer" in Wien und Dresden werden Sie bereits kennen. Hier hat sich Regisseur Winger unendliche Mühe gegeben, den Volksszenen das Leben einzuhauchen, in welchem ich mir sie dachte. Um das möglich machen zu können, haben wir die meisten Reden des Volkes an vier Schauspieler verteilt, die, unter die Statisten gemischt, diesen zugleich einen Anhalt für ihre Aktion geben konnten. Der Berg hätte man nur eine imposantere Gestalt wünschen mögen, Ihr Bruder war meist vortrefflich, auch Liebe als Eleazar sehr brav, bis auf das unangenehme Pfuchzen (katzenartig) im Affekte. Dekorationen nnd Kostüme wirklich prächtig. Bei dem Auftreten des Volkes in Jerusalem mußt ich unwillkürlich an Ihre Frau denken, ein hübscher Knabe jubelte voran, ich fühlte, wie ihr das gefallen haben würde, hätte sies gesehen. Mit diesem Briefe zugleich geht ein nach der hiesigen Aufführung eingerichtetes Exemplar an Dingelstedt ab, der „Die Makkabäer" auch aufführen will.

Wenn ich abergläubisch wäre, würde mir etwas Eignes in der Geschichte meiner Stücke zu schaffen machen. Der „Erbförster" war an Ihrer Krankheit, die Sie dem Tode nahebrachte, Miturſache; die Aufregung und Überanstrengung bei der Komposition der Makkabäermusik und die Sorge, ob man dieselbe hier auch benutzen werde, scheint die Ursache gewesen von dem Nervenfieber, das des armen Rudolf Beyers Leben ein so frühes Ende machte. Er hat seine Musik nicht einmal gehört. —

Ich wohne jetzt in der Stadt, in einem Gartenhause, wo ich auf dem Lande und in der Stadt zugleich bin und spazieren kann, ohne mich zuweit von

meiner Wohnung zu entfernen. Der Gedanke einer Überſiedlung nach Süddeutſchland ſpukt nicht mir allein, auch meiner Frau ſtark im Kopfe und wird wohl ſeine Realiſirung finden, ſowie es angeht. Zuweilen beſucht mich Auerbach, wenn er in ſeinen Arbeiten etwas flüſſig reden muß. Von Ihren ſonſtigen Dresdner Freunden und etwa Sie intereſſirenden Vorfällen bekommen Sie gewiß Nachrichten; ich müßte verzweifeln, wenn Sie dieſe von mir verlangten.

Was mich am meiſten an den öffentlichen Relationen über Ihr Wirken freute, iſt, daß man nicht, wie ich aus der Kenntnis der Natur unſrer lieben Deutſchen fürchtete, eine unbeſtimmte und abenteuerliche Erwartung davon hegte, deren Erfüllung unmöglich oder thöricht wäre und deren Nichterfüllung dennoch das möglichſt Geleiſtete vergeſſen machen und herabzuſetzen pflegt, daß vielmehr anſpruchsloſe Gewiſſenhaftigkeit und wahre innere Kunſtvollendung auch in dieſer Zeit ihren Preis noch hat. Und nun erſt habe ich das rechte Herz, Ihrer Anſtellung um Ihret- und der Kunſt willen mich zu freuen!

Und nun nichts mehr als die herzlichſten Grüße von Haus zu Haus und der Wunſch, daß Sie lieb behalten mögen

Ihren
Otto Ludwig.

16

An Eduard Devrient

Dresden am 22ſt. Apr. 1853.

Längſt ſchon hätten Sie wieder ein Paar Zeilen und die verlangten Exemplare gehabt; es hätte wegen der leztern nicht der freundlichen Erinnerungen durch Auerbach und Heydrich bedurft, wenn ich Ihnen nicht

zugleich ein Exemplar des Erbförsters senden wollen, der bei J. J. Weber eben gedruckt wird. Da ich nun an den Correkturbogen sehe, die eben nicht eilig einander folgen, daß ich darauf mit meiner Sendung nicht warten kann, so geht diese mit diesem Brieflein ab.

Wie hab' ich mich Ihrer lieben Zeilen gefreut! welch' frische Lust des Schaffens und Gewißheit des Gelingens in jedem Worte! Möge jede Ihrer Hoffnungen zum Besten der Kunst sich erfüllen und Sie und Ihre liebe Familie fröhlich, glücklich und besonders gesund werden und bleiben und wär's bis zur Unschicklichkeit — d. i. für so gebildete und geistreiche Leute!

Vor einigen Tagen hab' ich über die erste Berliner Aufführung der Makkabäer durch H. Crelinger — seine Frau war von der am Tage vorher gehabten Leaanstrengung noch zum Schreiben unfähig — eine Meldung erhalten, nach welcher das Stück Publikum und König sehr gefallen hat und wunderbarerweise — wie er auch selbst hinzusezt — vor allen andern der dritte Akt, derselbe, der ihm und seiner Frau anfangs so bedenklich erschienen war und über dessen Inszenirungsklippen die erste Wiener Aufführung beinah' den Hals gebrochen hätte. Ich schreibe das der Dresdener Einrichtung zu, nach der die Volksreden meist an einzelne Sprecher vertheilt sind; in dem durchschossenen der beisolgenden Exemplare finden Sie dieselbe, die ich auch nach Berlin gesandt. Der Generalintendant hat allen Proben seit dem 14t. März vom ersten bis zum letzten Worte beigewohnt — alles Mögliche!

Sie reden mir zu, das Stück zu versenden; das war schon längst gescheh'n; nur Sie hatt' ich noch damit verschont, damit Sie die Sendung nicht etwa für eine Art Mahnung halten sollten, die damals sehr am unrechten Orte gewesen wäre, wo Ihnen darum zu thun sein mußte, zunächst für ein Repertoire von zur

Noth öfter hintereinander zu bringenden und weniger Anstrengung verlangenden Stücken zu sorgen. Aber auch die nun erfolgende Sendung soll von einer Mahnung nichts haben.

Damit Ihre Gedanken, die etwa zwischen hier und dem kommenden Herbste mich aufsuchen möchten, wissen, wo das in's Werk zu richten, erfahren Sie die wichtige Kunde, daß sich dieselben zu dem Zwecke in die östliche Region des Dörfleins Loschwitz zu bemühen haben. Ihre Zuschriften finden mich unter der Adresse: „Loschwitz bei Dresden, abzugeben bei H. Kaufmann Bunke."

Darüber fällt mir Ihre vorjährige Sommerwohnung und über dieser Ihre Bearbeitung des „Käthchens" v. Kleist bei; müssen Sie nicht Ihre noch vorräthigen Exemplare sparen, so möcht' ich wohl um eins bitten — versteht sich mit feierlicher Angelobung, es nicht aus meinen Händen geben zu wollen.

Was mein Thun und Treiben betrifft, so hab' ich viel vergebliche Zeit an die unglückliche, deßhalb auch für mich unglückliche Agnes Bernauer gewandt; nicht etwa, als wenn ich nicht hätte hoffen dürfen, etwas Repräsentirbares aus ihr zu machen, sondern weil Wien den Stoff nicht auf die Bühne bringen will und Berlin, Weimar und andere namhafte Orte ihn bereits darauf gebracht. Ich leg' es zurück, um es zu meinem eigenen Bedürfniß — es ist ein sehr schöner Stoff, wenn man das Innerliche darin flüssig zu machen weiß — zu gelegener Zeit zu vollenden und für kommende Saison noch etwas Annehmbares vollenden zu können, das Sie zu seiner Zeit und vor dem Manuscriptdrucke noch vorgelegt erhalten sollen — wenn Sie das mir erlauben. Ich habe zwei Stücke im Kopfe fertig und warum soll es nicht möglich sein, daß alle beide noch bis zum Herbste auch auf dem Papiere fertig werden können? — über welche Aussicht

ich Sie bitte, nicht — und vielleicht doch unnöthigerweise in Angſt zu gerathen.

Ein Mehres ſoll mit dem Erbförſter folgen, der doch auch einmal fertig werden muß. Mit den Makk. nur noch die herzlichſten Grüße an Sie und die lieben Ihren von meiner Frau und ihrem Manne!

17

An Eduard Devrient

Dr Wolffohn bittet mich, lieber, verehrter Freund, ein Manuſcript, das er an Sie ſchicken will, mit wenigen Zeilen zu begleiten. Wie er mir ſagt, wird er demſelben in kurzer Zeit folgen und hofft, daß mein Fürwort Sie vermögen ſoll, demſelben Ihre Aufmerkſamkeit früher zuzuwenden, als Sie, wie er meint, ohne dieſes gethan haben würden. Und ich muß geſteh'n, daß ich in dieſem Fall im Intereſſe der deutſchen Bühne ſehr wünſche, was er hofft und bin der feſteſten Ueberzeugung, daſſ Sie nicht bereuen werden, ſeine Hoffnung und meine Bitte erfüllt zu haben, auch ſelbſt, wenn Sie dringenden Geſchäften die Zeit dazu hätten abſtehlen müſſen. Ich glaube, daß Wolffohn das Talent iſt, das Ihnen und der deutſchen Bühne mehr halten wird, als ich blos verſprechen konnte. Ich behaupte damit nicht, daß dies erſte Zeugniß deſſelben, welches dieſe Zeilen veranlaßt, eine vollkommene Produktion ſei; es läßt ſich vielleicht von ihr ſagen, daß ihr der eigentliche tragiſche Kern fehle, das das Gemüth durch Aufdeckung ſeiner eigenen Tiefſten bis in dieſe hinein erſchreckend Erſchütternde; daß das an tragiſchem Werthe bedeutendere hiſtoriſche Verhältniß Peters zu ſeinem Sohne dem weniger bedeutenden, erfundenen Pravdins zu ſeiner Tochter dienend nebenhergeht, wie ſo manches Andre noch. Aber die Leichtig-

keit, mit der die Charaktere in der Sprache individualisirt sind und der theatralische Instinkt, der aus vielen Partieen unverkennbar herausblickt, lassen an diesen Erstlingsversuch große Hoffnungen knüpfen. Das Stück und seine ganze Weise liegt übrigens meiner Individualität so entschieden entgegengesezt, daß ich nicht fürchten muß, in meiner Meinung zu seinen Gunsten unbewußt partheiisch zu sein. Und wenn ich nun zugleich in dem modifizirten Schillerschen Idealism Wolfssohns den Ton angeschlagen glaube, der, unserer jetzigen Bildung homogen, allein das Theater beherrschen kann, so mein' ich Wolffsohn und seinem Stücke nur noch das Einzige wünschen zu müssen, daß dies unter Ihrer Leitung, auf Ihrer Bühne seinen Weg beginne.

Tausend Grüße von Haus zu Haus, bleiben Sie gut

Ihrem

Loschwitz a Elbe, N. 243 am 23st. Mai 1853.

O. Ludwig.

17

An Eduard Devrient

[Juli 1853]

Herzlichsten Dank, lieber, verehrter Freund, daß Sie in den Schwarzwaldbergen meiner gedacht und so freundlich gedacht, daß all' die Herrlichkeiten um Sie Sie nicht abhalten konnten, in ihnen bei mir zu sein! Und dann lassen Sie mich Ihnen sagen, wie sehr ich mich freue, auch in diesem lezten Briefe die Lebens- und Wirkensfreudigkeit, von der mir Ihre frühern von Carlsruhe und Dr. Wolffsohn erzählt, noch so ungeschwächt aus jedem Worte wehend zu fühlen. Sie sind nun lange genug dort, um von den Illusionen, die jeden Anfang auch des Erfahrenen begleiten, frei geworden zu sein; so daß ich, was ich noch von Besorgnissen deßhalb bis jezt abzuweisen nicht den Muth hatte, nun in Gottes Namen von mir schüttle. Wenn

es unter der jüngern Schauspielergeneration noch vernünftige und redliche Menschen gibt, so wird ein Engagement in Carlsruhe ein Ding für sie sein, um das jedes materielle Opfer gebracht werden muß, und der Name Carlsruhe wird sich in künftigen Geschichten deutscher Schauspielkunst an die von Leipzig, Hamburg, Mannheim pp. mit vollen Ehren reih'n.

Sie fragen, was ich arbeite und zunächst wegen der „Bernauerin." Die hab' ich allerdings links liegen lassen, obgleich ich für den Stoff eine Wendung gefunden, in der Sie, wie ich glaube, Ihre wohlbegründeten Ausstellungen an jenem erledigt gefunden haben würden. Die materiellen Rücksichten wegen Aufführung pp., die jezt bei mir beginnen, schwer genug in das Gewicht zu fallen, haben es gewollt. Dafür gerieth ich über zwei schon vorbereitete Stoffe, die etwas versprachen, aber öfter wiederholte und längere Beschäftigung mit Wolfsohns Stücke brachte mich aus aller Stimmung für die eigene Produktion. Es ging mir, wie immer, wenn ich gestört bin; ich fing an, an mir zu nagen, wurde irr an meinen Objekten, meiner ganzen Dichtmethode und schließlich noch an meinem Talente. Ein neues, eifriges Studium Shakespeares, Lessings und der Alten gab mir neue Aufschlüsse über tragische Stimmung, tragische Nothwendigkeit und erhöhte meine Ansprüche an mich selbst bis zum Schwindeln. Das Bedürfniß, genau zu wissen, was ich wollen soll und dies in Harmonie zu setzen mit dem, was ich können muß, brachte endlich eine große Krisis meiner ganzen Natur zuwege, die nun freilich wiederum von materiellen Rücksichten gestört wurde. Die vorbereiteten Stoffe konnte ich nicht mehr brauchen und ob ich einen neuen, so wie ich ihn jezt bedarf, fand und alle nöthigen Schmetterlingsverwandlungen bis zur Saison noch durchmachen lassen konnte, war zu ungewiß, um es darauf zu wagen. So entschloß ich mich, das Drama-

tiſche vor der Hand bei Seite zu legen, bis es mir gelungen, im Roman oder in der Novelle künftigen dramatiſchen Produktionen eine Milchkuh zu erzieh'n. Eine Milchkuh — denn die Vorbereitungen, die ich mit Ernſt angriff, haben mir gezeigt, daß ich, um mich ganz dem neuen Fache hingeben zu können, was ich für das alte durch Studium und Uebung gewonnen, erſt wieder würde zu verlieren ſuchen müſſen.

Und nun zur Beantwortung Ihrer Fragen wegen der Makkabäer, zuerſt der die Stelle im IV. Aufzug betreffend. Judah wendet die Liebe noch einmal nach ſeinem Weibe um; das „Weib" iſt nur ein Vorwand des über ſeine eigene Schwäche aufglühenden männlichen Schamgefühls. Er will Uſiel und ihr ſelbſt nicht geſteh'n, was ihn zwingt, ſich noch einmal zurück zu wenden. Die andere: Die Häuſer der Leviten und Simeiten liegen vor dem Thor.

Ueber alles Gute und Liebe, das Sie an meinem Stücke thun wollen, herzlichſte Freude und Dank. Daß vielleicht nicht viele unter Ihren Freunden aufrichtigeren Theil an Ihrem Familienkummer nehmen, als ich und meine Frau, laſſen Sie mich nicht erſt verſichern und gönnen mir, daß ich dieſen wie die Freude an Ihrem ſchönen und braven Wirken als ein mir zugehörendes Recht anſehe, ſo lang' ich lebe. Und nun zürnen Sie nicht über die Zueignung im Angeſchloſſenen; ich hoffe bei gelegener Zeit detaillirter und ausdrücklicher auszuſprechen, was Sie für mich insbeſondere und in Ihrer „Geſchichte" für Jeden gethan, der nicht blos mit den leiblichen Augen lieſt.

Tauſend Grüße auch von meiner Frau, die Sie ſo ſehr liebt und verehrt als ich, und von mir an Sie und all' die Ihren! Laſſen Sie mich öfter wiſſen, wie Sie Alle ſich befinden. Und behalten lieb

Ihren
O. Ludwig.

19

An Julian Schmidt

Aber, verehrter Herr, ich will ja eben Ihre Ansichten, Ihre redliche Meinung; wie können Sie entschuldigen wollen, daß Sie geben, was ich wünsche? Ich bin nicht so eitel, daß ich meine eigene Meinung für mehr ausgeben möchte, als eben für die Meinung Eines Menschen, wenn auch eines Menschen, der sich redlichen Mühens und fleißigen Nachdenkens über seinen Gegenstand rühmen darf. — Wir geben unsere besten Kräfte freudig an das Suchen eines Weges, den dann eine gewaltigere und nicht in diesem mühseligen Suchen verkümmerte Kraft wandeln wird, wir füllen mit unsern Leichen den Graben, über den der Sieger für die Sache der ächten Kunst mit geschonten Kräften einst zum Siege fliegen kann. Wir suchen und wenn wir Redlichen suchen, das heißt nicht unsert- sondern um des Findens wegen, dürfen wir den Ruf überhören: Halt! Hier nicht weiter! wenn wir auch nicht ohne Einwendung und bedächtige Ueberlegung dem Rufe folgen? Denn unsere Meinung ist die Eines Menschen, des Rufers Meinung aber auch nicht mehr. Beide Meinungen sind schon mehr als die Meinung zweier Menschen; denn wo zwei in ihrem Namen versammelt sind, ist die Wahrheit mitten unter ihnen, wenn auch ihre göttliche Gestalt sich nur allmälig offenbart.

Also:

Zwei Dinge werd' ich aus Ihrem mir so freundlich Gesandten und freundlich Gemeinten herausheben; das erste, um eine allgemeine Bemerkung daran zu knüpfen. Sie gestehen der Marie Magdalene mehr Gehalt zu als dem Erbförster. Sie vergleichen hier wei qualitativ verschiedene Dinge quantitativ, so, als

wenn man fragen wollte: was ist mehr? zehn Schafe oder sechs Ochsen? Man schärft jezt den Dichtern ein: ihr sollt Bühnendramen schreiben, Lesedramen sind Unnatur und doch, wenn das Bühnendrama fertig, legt man den Maasstab des Lesedramas daran an. Ja freilich! was ist denn ein Bühnendrama? Ein Lesedrama, das zu vielen andern wichtigern Eigenschaften noch nebenbei die hat, daß man es aufführen kann? Was sonst? Meint man denn, daß Bethoven bei seinen Symphonieen was anders im Sinn hatte, als die Partitur? Wohl gar den Eindruck der Aufführung? Glaubt man denn, daß die Contrapunkte pp. abstrakt genommen ihm nicht die Hauptsache waren, wenn er auch den gemeinen Naturen zu gefallen, die eine Musik hören wollen, diese absoluten Contrapunkte nebenbei so eingerichtet hat, daß sie gegeigt und geblasen werden können? Ein Gedanke liegt nah', vor dem ich erschrecke, auch die musikalische Bildung könne sich so subtiliren, daß man einmal Partituren schreiben könne, um sie zu lesen! Daß sich dann kritische Stimmen vernehmen lassen: ihr müßt Musiken schreiben, die man auch geigen und blasen kann, und wenn solche geschrieben, diese nach den Conventionen der Lesesymphonieen beurtheilen, wobei die Bethovenschen am schlimmsten fahren würden, die so ganz auf die individuelle Klangfarbe der einzelnen Instrumente und auf ihre Contraste im Ohr, nicht auf dem Papiere berechnet. Freilich! alles auf endliche praktische, bestimmte Zwecke Gerichtete wird dem Werke gegenüber, das selbstgefällig in seiner Unendlichkeit ruht, trivial erscheinen. Und wie sehr ist der Autor eines praktischen Bühnenstückes, schon was die Schwierigkeit seiner Arbeit betrifft, im Nachtheil. Das Bühnenstück kann nur dargestellt beurtheilt werden, erst die Darstellung macht es fertig, wenn das Lesestück dies schon mit dem lezten Federstriche des Autors ist und durch

die Aufführung nicht erſt etwas wird, nicht gewinnt, eher verliert. Wird man nicht einem Liede, das zur Compoſition beſtimmt iſt, unrecht thun, wenn man es einer für ſich beſtehenden Ode vergleicht und nur die Art Gehalt darinnen ſucht, die dieſer und nicht ſeiner eigenen Gattung eignet? Iſt der Gehalt, den ein Bühnenſtück haben muß, nicht ein weſentlich anders-artiger als der des Leſedramas, das Ideen abſtrakt ausſprechen kann, die jenes nur in Handlung verwirklicht in ſich verbirgt? Ein Rothkehlchen hat zwei Beine weniger und iſt deßhalb jedenfalls ein viel unvollkommneres Säugethier als eine Maus. Ich muß hier einſchalten, daß ich auch die Schillerſchen Stücke ſeiner idealen Periode unter die Leſe- oder meinetwegen theatraliſchen Declamations- aber nicht unter die wirklichen dramatiſch-theatraliſchen Bühnenſtücke rechne. Der Haupttheil des ſpezifiſchen Gehaltes eines ſolchen iſt ſein theatraliſch-dramatiſch-mimiſcher, die Unmittelbarkeit ſeines Ausdruckes, die wirkliche Lebendigkeit ſeiner Bewegung, der Dialog, der wirklich Geſpräch iſt, die lebensvolle unmittelbare Natürlichkeit und Ungeſuchtheit der Charakter, die Sicherheit, mit der es trotz charakteriſtiſchen Details überall den richtigen Ton der leitenden Stimmung vorbereitet und richtig anſchlägt und ſteigernd feſt hält, die beſtändige Thätigkeit und Steigerung der Charaktere bis zum Ende hin u. ſ. w. Das Alles iſt ebenſo vorübergehend in ſeiner Wirkung wie die Leiſtung des Schauſpielers, es iſt nirgends abſtrakt in Worten niedergelegt und verfliegt deßhalb in der Retorte des Kritikers; er hält dann den metalliſchen Niederſchlag, das abſtrakt Ausgeſprochene für den ganzen Gehalt des unzerſezten Weſens.

Der andere Punkt und ein ſpezieller iſt der im Erbförſter gerügte Zufall, den ich aber nicht darin finden kann. Wie die Geſchichte daſteht, iſt ſie ſo:

Der Alte sieht den Robert und schießt auf ihn; Marie läuft absichtlich in den Schuß; so wird sie getroffen anstatt Roberts. Es ist keine zufällige Verwechselung der Beiden, kein zufälliger Freischützen-Fehlschuß, durch Wanken des Gewehres oder etwas dergleichen oder gar durch überirdischen Einfluß verursacht, er zielt und schießt vollkommen sicher und würde den Robert treffen. Nur weil ich die Stimmung des Furchtbarerhabenen wollte, hab' ich das Verhältniß etwas in's Ungewisse und Undeutliche gespielt, welches ein wesentlich Ingrediens desselben ist. An sich ist es ganz klar und durchaus kein Stück Schicksalstragödie. Das dämonisch Erscheinende kann keinem tragischen Dichter verwehrt werden, wenn es als wahrscheinliches und natürliches Glied der Causalwirkung eingeflochten ist. Hier ist es natürlich und wahrscheinlich, es ist kein Wunder, es geht natürlich zu, nur die Stimmung des Wunders ist darüber gebreitet. Die wunderbaren Motive sind das Fehlerhafte in den Schicksalsstücken, und ich bin ein so großer Freund der realistischen Motive, daß ich selbst von den durch die Convenienz geheiligten idealen Motiven nur mit größter Vorsicht Gebrauch mache. Selbst die Ungewißheit ist realistisch aus des alten Försters Zustand nothwendig herzuleiten. Ich weiß wohl, ich hätte dergleichen Ausstellungen vorbeugen können, wenn ich das Verhältniß abstrakt hätte markiren wollen. Aber ich bin ein solcher Realist, daß mir meine eigene Einmischung in die Handlung auch nicht viel weniger absurd erscheinen würde als die Einmischung von etwas Uebernatürlichen.

Dann hielt ich's für milder und nothwendig zum Abschluß, wenn ich Marien erschießen ließ anstatt Robert. Denken Sie sich die nothwendigen Folgen und vielleicht stimmen Sie mit mir überein. Was wär' für Marien mit einem Leben gewonnen, das die Erinnerung an den Tod des Geliebten durch das Ver-

brechen des Vaters vergiften müßte, was für den alten Förster, denken zu müssen, daß sein Liebstes ein vielleicht langes vergiftetes Leben hindurch mit Schauder und Abscheu an ihn denken müsse? So stirbt sie einen schnellen Tod und stirbt als die Retterin ihres Geliebten; so ist ihre Resignation auf seinen Besitz um ihres Vaters willen erst etwas, wenn sie eine Liebe zu besiegen hat, der man sie fähig sieht, ihr Leben zu opfern.

Ich halte die Lebensweisheit und Lebenskunst (ich meine nicht die Goethesche) für das höchste Ziel des Menschen; gibt es noch ein höheres, so ist sie wenigstens der sichere Weg dazu. Religion, Moral, Kunst, Wissenschaft u. s. w. sind nichts und können nichts sein als ihre Hülfsdisciplinen. So sind' ich's bei Sophokles und Shakespeare. In dem Erbförster hab' ich die Gefahr darstellen wollen, in der der Instinktmensch schwebt, dem die Reflexion nur um so schlimmere Dienste thut, wenn er meint, sie los zu sein. Daß wer bewußt den Verstand verachtet und vertreiben will, unbewußt der Sophisterei verfällt. Daß das Herz nicht allein der Führer durch das Leben sein kann, daß, wo der Mensch am selbständigsten auf seiner Einseitigkeit zu stehen glaubt, er in Wirklichkeit am unselbständigsten ist. Denken Sie sich ihn etwa als eine Umkehrung und Ergänzung des Hamletproblems. Wie Hamlet ein Warnungsbild für das Uebergewicht der Reflexion, so der Erbförster eins für das Uebergewicht des Instinkts; wo der eine den klarsten Beweisen nicht traut, weil er halb unwillkürlich einen Vorwand für seine Thatflucht sucht, glaubt der andere den ungewissesten, unwahrscheinlichsten Gerüchten und läßt sich von dem einen Bibelspruch bestimmen, weil diese wie jener dem aufgeweckten Thiere in ihm, der Rachsucht entgegenkommen. Jener, ein Warnungsbild für die Uebercultur, mußte in seinem Gehalte und seiner Form auf

die Gebildeten berechnet ſein, daher beides ideal; dieſer, ein Warnungsbild für das Widerſtreben oder den Zweifel in die Cultur auf das Volk, daher realiſtiſch. Daher hier der Volkston, daher die größtmögliche Wirklichkeit des Lebens, weil das Volk ein Warnungsbeiſpiel aus dem wirklichen Leben darin ſehen muß, wenn es ihm nützen ſoll. — Die Hebbelſche Theorie hat auf das Entſtehen des Stückes keinen Einfluß gehabt; ich habe ſie erſt ſpäter kennen lernen und nie adoptirt.

Entſchuldigen Sie dieſe lange Herzensergießung, in die ich mich hineingeſchrieben habe, ich weiß nicht, wie? Ich wünſchte, Sie nähmen ſie als einen Beweis der Achtung, mit der ich Sie grüße.

Dresden am 24t. Jan. 1854.

Otto Ludwig a. E.

20

An Eduard Devrient

Dresden am 2t. Juni 1854.

Erſt, lieber, verehrter Freund, Ihre Verzeihung für die Verzögerung der Antwort auf einen Brief von Ihnen und auf ſolch einen Brief! Aber Sie müſſen auch erfahren, daß nicht allein ein Schauſpieldirektor daß auch andere Leute vom Schreiben abgehalten werden können. Hätt' ich freilich gewußt, daß mich Weber noch ſo lang auf das Exemplar der Makkabäer, das ich Ihrer Frau mitſchicken wollte, warten laſſen, daß mein Buchbinder darauf eine Uebung in chriſtlicher Geduld mit mir anzuſtellen für nöthig erachten und endlich noch, daß ich nach Ueberwindung dieſer äußern Hinderniſſe, ſelber ſo tief in einer Arbeit ſtecken würde, ich hätte all das nicht abgewartet, ſondern

ſtatt des der Quittung beigelegten Zettelchens gleich mein ganzes jubilirendes Herz zu Briefpapier gebracht, an Sie abgeſandt. Beſagte Arbeit war eine novelliſtiſche, die ich mit oder vielmehr trotz innern Widerſtrebens in dieſen letzten Monden angefertigt und welcher Ihre Br'efe und die dadurch mit Gewalt wiedererweckte Luſt zu dramatiſchem Schaffen eine Todesurſache vor der beendeten Geburt werden konnten. Auerbach, deſſen Aufmunterung und Treiben mir die ganze Arbeit erſt möglich gemacht, hat nun auch ihren Verſchleiß übernommen. Sobald ſie für den Buchbinder reif, wird ſie nicht verfehlen, ſich bei Ihnen einzuſtellen.

Und nun zu Ihrem Briefe ſelbſt.

Ja, daß Sie nicht ſo im lezten Winkel von Deutſchland ſtäcken, damit Ihre Wirthſchaft beſſer Zeugniß abgäbe für Ihr Prinzip.

Daß Carlsruhe kein Berlin iſt, darüber tröſtet mich, die Geſchichte, die ordentlich mit Eigenſinn die Jeruſalem links liegen läßt und die Bethlehem aufſucht, wenn ſie eins von ihren großen Eiern legen will. Sie muß wiſſen, warum, wenn's auch ihre Profeſſoren noch nicht vollſtändig ausgeklügelt haben. Dinge, die der ganzen Welt geſchehen, machen den Ort, wo ſie geſchehen, zum Mittelpunkt der Welt. Wenn Carlsruh' auch nicht in der Mitte Deutſchlands liegt, kann ſein Theater darum doch das Herz der deutſchen Schauſpielkunſt werden. Und ich meine, dazu iſt's auf dem Wege — wenn Ihnen nicht äußere Störungen in den Weg treten. Nach Ihrem Briefe iſt das bis jetzt nicht geſcheh'n und das iſt's, was mich um Ihret- und um unſerer Sache willen am meiſten freut unter alledem, was er Erfreuliches für mich enthält. Daß ich ſage: unſere Sache brauch' ich Ihnen gegenüber nicht zu rechtfertigen, dem, wie mir, die dramatiſche Kunſt nur Eine iſt, in der ſich Dicht- und Schauſpielkunſt

wie Seele und Leib im Menſchen als weſentliche Faktoren gegenſeitig fordern und bedingen.

Und im Eifer für ſie haben wir Beide uns gefunden. Und, wie es geht; hat dies gemeinſame Band mich an Sie geknüpft, ſo iſt es mir dadurch wiederum ſelbſt feſter und lieber geworden.

Ja, lieber Freund! ich hätte Ihre Aufführung der Makkabäer ſehen mögen! Der Herzensantheil, den Sie an dem Stücke nehmen und den Ihre Frau mir ſchildert, hat mich tief ergriffen und macht mir das Stück, das nun eigentlich außer mir iſt und an ſich mich faſt gar nicht mehr intereſſiert, noch einmal lieb.

Wenn Sie den Haupttheil von meinem Danke, wie ſich's gebührt, für ſich eingeſtrichen, bitt' ich, laſſen Sie das Uebrige an Ihre Untergebenen gelangen. Beſonders glaub' ich, kann ein ſolches Zugeſtändniß, als in der Frau Thöne das Weib der Künſtlerin und ſomit der Kunſt gemacht, gar nicht genug und von zu vielen Seiten Anerkennung finden.

In Ihrer ganzen Schilderung der Leiſtungen Ihrer Leute bis auf das Chor herab, athmet eine Luſt des braven Feldherrn an den braven Truppen, die Gott Ihnen und der dramatiſchen Kunſt erhalten möge.

Ich komme auf den Stoff zur Agnes Bernauer. Ich habe keinen andern eben zur Hand und muß mich nach beendeter „Heiterethei," ſo heißt oben beregte novelliſtiſche Arbeit, gleich mit der einmal erregten Luſt auf einen Marmor werfen, ſonſt komm' ich wieder in das Stottern, das meine Zeit und meine beſten Kräfte zu verzehren droht. Ich hoff' ihn auch, wie er jezt vor mir liegt, in höchſtens zwei Monden zu bewältigen.

Sie ſind gegen den Stoff.

Sie denken dabei an die Fabel, wie ſie Lipowsky und Andere ergänzt haben und Dramatiker ſie dann benutzt. Die Geſchichte gibt weiter nichts als das

Faktum, daß Herzog Ernst seines Sohnes Albrecht vermuthliches Weib, die von den Augsburger ob ihrer Schönheit bewunderte und „der Engel" genannte Baderstochter hat ertränken lassen. Die Ergänzungen machen die Agnes zu einem passiven Ideale, das u. s. w. Sie wissen das ja. Danach müssen Albrecht und sein Vater die ausschließlichen Hauptpersonen werden und die Agnes wird zu einer bloßen Dulderin und Sterberin.

Im Ganzen ist es je vortheilhafter, je weniger und je ungewissere Nachrichten die Geschichte der dramatischen Kunst an die Hand gibt.

Läßt man das Faktum unverändert, so ist eigentlich der Alte der Held, und da die Geschichte nichts davon weiß, daß die Baderstochter an ihm und zwar durch die unmittelbare Folge seiner Schuld gerächt worden, wie etwa die Antigone am Kreon, so ist der Stoff dann ein bloßer epischer und am wenigsten ein tragischer Stoff.

Die vielen verschiedenen Orte, wo das Stück spielt, sind nicht in Einen zusammen zu fassen und dies ist am Ende die einzige Schwierigkeit, die sich nicht ganz heben läßt.

Dann hat man entweder die Hinrichtung rechtfertigen wollen, wozu ein Trauerspiel wohl der unpassendste Ort oder man hat den äußern Gegensatz von Hoch und Niedrig, und den äußerer Gewalt und innerer Berechtigung in den Vorgrund gestellt; daraus mußte eine Variante von Cabale und Liebe hervorgeh'n, aber, wie vorhin erwähnt, ohne eigentlichen tragischen Springpunkt.

Sieht man die Sache mit unbefangenen Augen an, so zeigen sich von selber anderer Handhaben genug. Das Mädchen hieß der Engel von Augsburg; sollte die Bewunderung und Verhätschelung einer ganzen Stadt in jener warmblütigen, nach Pracht und Größe

ſtrebenden Zeit ohne Einfluß auf den Charakter des Mädchens geblieben ſein?

Das tragiſche Centrum muß in das Gewiſſen der beiden Hauptperſonen, Agnes und Albrecht gelegt werden; beide ſind ſchuldig und doch ideal genug darzuſtellen.

Ich ſehe eine große Anzahl ſich ſteigernder dramatiſcher Momente für die Agnes und damit wäre die Hauptbedenklichkeit beſeitigt. Das Ganze darf auch nicht mit der Diſſonanz ſchließen, die die Geſchichte gibt. Vom erſten bis in die Mitte des fünften Aufzugs hinein kann ſie thätig und die Spannung durch alle fünf hindurch ſtätig wachſend ſein.

Ich hoffe, das fertige Stück wird beſſer für ſich ſprechen, als ich es vorausnehmend kann. Ich ſage Ihnen daher nicht mehr davon. Ich hoffe, die Agnes ſoll eine Entſchädigung für die Frau Thöne geben.

Was mich ſelbſt und meine Familie betrifft, darüber berichte ich Ihrer Frau.

Nochmals meine Freude über Ihr rüſtiges, friſches Wirken und der Wunſch, daß Sie ſoviel ſüße Früchte als möglich von dem Baume pflücken mögen, den Sie ſo liebevoll und gewiſſenhaft pflegen.

Das bedeutende Honorar nicht ganz zu vergeſſen, aber mein beſter Dank doch Ihrer herzlichen unveränderten Theilnahme. Erhalten Sie dieſelbe

Ihrem

Otto Ludwig.

21

An Berthold Auerbach

Dresden am 9t. Novbr. 1854.

Dein Wiederſeh'n und Zureden, liebſter Auerbach, hat bewirkt, worüber ich ſelbſt mich wundere. Ich habe den erſten, beſten meiner A. Bernauerpläne vor

mich genommen und will an die andern nicht eher wieder denken, als bis ich dieſen ausgearbeitet. Ja, noch mehr! ich will ihn ausführen, wie er geht und ſteht, auch nicht eine Kleinigkeit daran ändern. Das iſt freilich nur möglich, wenn ich während der Arbeit nicht zur Beſinnung komme. Wenn Du mich am 1ſten Decbr. beſuchſt, ſollſt Du, hoff' ich, das Ding, ſo gut oder ſchlecht es eben geworden ſein mag, fertig finden. Lieber, entſchuldige Du mich bei Dir; Du haſt ſoviel für mich gethan, daß etwas weniger oder mehr keine großen Unterſchied mehr machen kann. Willſt Du's nicht, ſo bleib' mir nur noch ſo lang' gut, bis ich's ſelber mündlich kann. Und nachher bis in alle Ewigkeit.

Dein

Ludwig.

22

An Hoftheaterregiſſeur Ed. Winger

Verehrter Herr Regiſſeur!

Soeben erhalt' ich von einem werthen Freunde aus meiner Heimath, Hofrath Bechſtein in Meiningen, beifolgendes Manuſcript.

Es hat in Meiningen eben zur Aufführung kommen ſollen, als der Tod der Erbprinzeſſin dem ganzen Schauſpiel für heuer ein Ende machte.

Wie mir Bechſtein ſchreibt, ſoll das Stück weiter nicht an auswärtige Theater verſendet werden und iſt nur in 30 Exemplaren vorhanden. Der Autor wünſcht die hieſige Aufführung, für die er keinerlei Honorar, ſondern nur einen Theaterzettel zu erhalten wünſcht, — etwa mit dem Beiſatze darauf: „nach der Meiningenſchen Ueberſetzung" oder ähnlich — nur, um zu wiſſen, ob und wie es gefallen könne.

Allem dem und der ganzen geheimnißvollen Art, mit der Bechſtein ſich des Auftrages an mich entledigt, zufolge, iſt der ungenannte Ueberſetzer von hohem, vielleicht höchſten Stande, was etwa den Herrn Generaldirektor von Lüttichau günſtig für das Werk ſtimmen könnte.

Iſt wirklich die Ueberſetzung, wie Bechſtein mich verſichert, nobler und beſſer als die unlängſt erſchienene Wiener und Sie haben dieſe noch nicht angenommen, ſo könnt' ich wohl auf eine günſtige Reſolution hoffen. Wie ſich von ſelbſt verſteht, würde ich Ihrer hülfreichen Freundlichkeit in meiner Antwort gewiſſenhafteſt gedenken.

Entſchuldigen Sie übrigens und bleiben Sie freundlichſt gewogen

Ihrem
ergebenen
Otto Ludwig.

Dresden. Äußere Rampiſche Gaſſe No 35 b
am 17t. April 1855.

23

An Berthold Auerbach

Ich höre gar nichts von Dir, Du biſt doch nicht unwohl? Neulich hab' ich ein Briefchen mit der Nachricht von der Gewährung eines Einjährigen Stipendiums zu 400 Thlr. vom König von Baiern, an Dich abgehn laſſen. Ob es auf der Stadtpoſt liegen geblieben iſt?

Ich ſtecke bis über die Ohren in meinem Stücke; endlich hab' ich es ſoweit gebracht, daß mir mein Gedächtniß den Wuſt von einzelnen Zügen, woraus mein Plan beſteht, ſo lebhaft wieder vergegenwärtigt, daß ich ihn zu Einer Anſchauung, mit Hülfe des Fadens

und Lämpchens der Idee im Mittelpunkte, zuſammen zu faſſen hoffen darf. Ein Hauch der irritirenden Frühlingsluft iſt genug, Alles wieder untereinander zu blaſen; die Aufmerkſamkeit läuft dann händeringend und rathlos in dem Getümmel umher und beide ſteigern ſich gegenſeitig, Rathloſigkeit und Getümmel. Drum, lieber Nothhelfer, hilf mir wenigſtens, mich von dem Gewiſſensleiden meines Erfüllungstriebes zu befrein.

Der Druck von „Zwiſchen Himmel und Erde" iſt in's Stocken gerathen; der Waſſermangel hindert die ſchnelle Beſchaffung des Papiers. Einen herzlichen Gruß von Meidinger hab' ich Dir noch auszurichten. Geſtern entſann ich mich, daß ich Dir die Zuſendung meiner Stücke verſprochen; ſie gehen mit dieſem Briefchen. Das „Zwiſchen" hab' ich, beiläufig geſagt, Dir gewidmet, wie Du bald leſen wirſt. Du haſt mir's möglich gemacht, das Ding hervorzubringen, drum hat es Recht und Pflicht, Deinen Namen auf ſeiner Stirn zu tragen.

Auch an meinem Stücke, d. h. an dem, was noch in Stücken und in unzähligen vor mir liegt, haſt Du Theil und ohne es zu wiſſen. Geſtern Abend, wie ich über dergleichen ſann, iſt mir's recht deutlich geworden und ich habe mich darüber gefreut. Eigentlich hätt' ich ſagen ſollen, an dem Anflug, den ich in dem neuen Stücke nehme und den ich hoffentlich noch durch mehre fliegen werde. Abſichtlich und unabſichtlich haſt Du mich immer auf Gehalt hingewieſen. Nun war ich ein Vogel, dem es nicht an Federn fehlte, eh die reale Bühne mich in ihre Hände genommen und für den Tiſch des Publikums gerupft. Zum Glück war in meinen Stücken oder vielmehr in den Studien dazu, genug zu ſtreichen; und es blieb auch immer noch etwas. Das hatt' ich noch vor Manchen voraus, bei denen es Wunder nimmt, wenn man hört, es iſt in

ihren Stücken gestrichen worden. Nun, bei wieviel Menschen fällt uns erst ein, daß sie einen Kopf hatten, wenn es heißt, sie haben ihn verloren! Aber zu dem zurück, was ich eigentlich sagen wollte. Im Eifer thut man immer zuviel. Es ist eine Zeit in der Entwickelung eines Dramatikers, wo er sich gehen läßt; dann kommt eine, wo er sich die Füße zusammenbindet aus Besorgniß, einen überflüssigen Schritt zu thun. Ich hole wiederum zu weit aus. Also gleich zur Sache selbst. Ich hatte mich im Naturalismus verfahren; ich wollte meine Leute immer nur sagen lassen, was in der Wirklichkeit unter gleichen Umständen ohngefähr gesagt würde. Das schloß alle Möglichkeit eines reichern und allgemeinen Gehaltes aus. Wie ich diesen dennoch hineinbringen wollte, da zeigte sich's, daß meine Methode zu dialogisiren, in ihrer Hastigkeit und zu großen Unmittelbarkeit nicht damit in Uebereinstimmung zu bringen war. Sprechweise und Gehalt zeigten sich unaufhörlich die Zähne und im Verlaufe des Streites packte jederzeit einer von den Beiden ein und überließ dem Andern den Kampfplatz. Es ist wohl möglich, daß ich endlich die Geduld verloren hätte und auf meinem alten, mir natürlich gewordenen Wege weiter gegangen wäre, hätten Deine Mahnungen mich nicht wieder aufgestachelt. Es galt nichts Geringeres, als eine völlige innere Umbildung meines Talents, die meine Produktion so lange mannigfach stören mußte, bis sie vollendet war. Die mußte sich so lang auf ein ander Gebiet versteigen. Jetzt seh' ich den Nutzen ein, den mir's brachte, daß ich Erzählungen schrieb. Daß ich die magern Kühe des Umwandlungsprozesses überstehen konnte, hab ich Deiner Hülfe so sehr zu danken, als dem König von Baiern; und ich glaube im Kerne dieser lezten Hülfe steckt wiederum die Deine.

Es scheint, ich kann Dir nicht entkommen, alle meine Wege führen wieder zu Dir. Aber jezt muß

ich es wenigſtens, ſonſt bürd' ich Dir eine ganze Tagesarbeit mit dem Leſen dieſes Briefleins auf.

Mit vielen Grüßen von Haus zu Haus

Dein

Dresd. am 11t. April 1856. O. Ludwig.

24

An Julian Schmidt

Dresden am 3 Juli 1857.

Lieber Herr und Freund, ihr Brief, den ich eben erhalten, hat mich im innerſten Herzen erfreut und erquickt. Es trieb mich, Ihnen auf der Stelle zu antworten; ich hatte Ihnen Viel zu ſagen; aber nun ich vor dem Papiere ſitze, weiß ich nicht, wie ich das machen ſoll. Es iſt ſoviel, daß es mich verwirrt, und derart, daß ich verzweifeln muß, es brieflich ſo zu ſagen, daß Sie auch wirklich erfahren, was und wie ich es meine. Ich halte mich an das, was brieflich mitzutheilen iſt.

Ich hatte Sie eingeladen, mich während Ihrer Anweſenheit in Dresden noch einmal zu beſuchen; wir waren durch Erwähnung Ihres Schweizreiſeprojekts davon abgekommen, und ich hatte meine Einladung zu wiederholen vergeſſen; auch vergeſſen, nach Ihrem Abſteigequartier zu fragen, und konnte trotz allen Mühens des Fremdenblattes nicht habhaft werden, darin Sie angemeldet ſtanden. Mehre Tage nachher fand ich unter den Abgemeldeten einen Dr. Schmidt aus — ja wie hieß der Name? er muß eines Ortes in Pommern oder daherum ſein — und „nach Leipzig." Wenn Sie dieſer Dr. Schmidt waren, dann hat mich der pommer'ſche Ort wahrſcheinlich ſchon unter den Angemeldeten zum Beſten gehabt, da ich natürlich den

Dr. Schm. „aus Leipzig" ſuchte; daß dies möglich, fiel mir zu ſpät ein.

Ihre Redlichkeit und Tüchtigkeit neben einem feinen Gefühle in Dingen der Kunſt und einem ſcharfen Geſichte dafür, das ſo Manches ſah, das ſelbſt vielen Praktikern entgeht, und ich hoffe, ich darf ſagen: eine gewiſſe Verwandtſchaft in Weſen und Geſinnung hatten Sie mir lange lieb und werth gemacht, und wenn ich mich Ihnen nicht näherte, ſo geſchah es, um Ihre kritiſche Freiheit mir gegenüber nicht zu beeinträchtigen. Ueber Manches, was ich von Ihnen geleſen, hätte ich mit Ihnen ſtreiten mögen, z. B., daß die Form des romaniſchen Drama kunſtgemäßer als die Shakeſpeare's ſei, was meines Bedünkens ſoviel hieß, als: das roman. Drama ſelber ſei das kunſtgemäßere; da ich die Form Beider in ihrem tiefſten Weſen bedingt, und beide ohne ſie unmöglich halte. Für Anderes über Shakeſpeare, das junge Deutſchland u. ſ. w. hätte ich Ihnen die Hand drücken mögen. Manche Fragen, die Sie aufgeworfen bei Gelegenheit Tiecks und Shakeſpeares (in der 1ſt. Auflage) hätte ich mit Ihnen diskutiren mögen. Vielleicht wäre Einiges von dieſen während Ihres kurzen Beſuches geſchehen; aber mein Mädchen hatte mir einen Dr. Schulze aus Leipzig angemeldet, und die Ueberraſchung, als aus dem gleichgültigen, ja unbequemen Dr. Schulze ſo plötzlich der ſo ganz anders zu benamſende Julian Schmidt wurde, hatte ein gelindes Drehen meiner Gedankenſcheibe zur Folge, welches mir die lange vorhandenen Anknüpfungspunkte entführte, und ganz Anderes dafür in die Hand ſpielte. Sie, lieber Freund, haben nun zufällige Äußerungen in unſer'm Geſpräche und Eindrücke aus meinen Sachen combinirt, und das Reſultat davon zeigt mir Ihre Theilnahme und daneben, was ich ſchon früher an Ihnen kannte, Ihre Redlichkeit, ſo daß ich mich darüber herzlich freue und Ihnen dafür danke, obgleich ich

nicht verfehlen werde, Einſpruch — nicht gegen Ihre Theilnahme und Redlichkeit, ſondern — gegen die Richtigkeit jenes Reſultates zu thun.

Ja, lieber Freund, Sie geben ſich Mühe, einen vernünftigen Menſchen aus mir zu machen; denn der Glaube an die Vernünftigkeit des Weltganzen iſt am Ende nichts weiter, als Folge des Bedürfniſſes, die eigene Klarheit auch außerhalb Unſerer wiederzufinden und an dieſer Weltvernünftigkeit wiederum unſerer eigenen gewiſſer zu werden. Früher vermochte mich kein poetiſches Werk zu irren, ſo wenig es das Spiegelbild der Vernünftigkeit des Weltganzen, oder wenn ich ſo ſagen darf, des Ganzen der Weltvernünftigkeit aus ſeinem kleinen Glaſe zurückwarf; ich glaube aber, nicht aus Mangel an Ueberzeugung von dieſer Weltvernünftigkeit, ſondern eben weil dieſe Ueberzeugung ſo feſt in mir war, daß ich ein ſolches Werk las, wie etwa ein guter Chriſt die verbannten Götter von Heine oder dergleichen, ohne ein Aergerniß daran zu nehmen, und ich dieſe Ueberzeugung auch in Andern als eine ſo feſte vorausſezte, daß ich gar nicht auf den Gedanken kam, mit eigenen wunderlichen Ausgeburten ihr ein Aergerniß zu geben. Dazu kommt noch, daß ich von der Muſik her zur Poeſie kam, die, unbekümmert um alles Andere als die Geſchloſſenheit der Stimmung, alle Elemente ihres Kunſtwerkes in dieſen einzigen beabſichtigten Ton zuſammenſtimmt. — Ich mache hier einen Abſtecher — und warum ſollt' ich nicht, da ich einmal plaudere, vom Hundertſten in's Tauſendſte kommen? Meines Erachtens hat man zu wenig bei Betrachtung des Kleiſt'ſchen Weſens und ſeiner Kunſt an den Einfluß ſeiner muſikaliſchen Studien gedacht. Das Appelliren an das unmittelbare Gefühl, die conſequente Führung der Charakter, die Entwickelung des Ganzen aus einem Hauptthema, das Wiederzurückkehren von den kontrapunktiſchen Um-

wendungen desſelben (im 2t. Theile der Sonatenform) zu ſeiner einfachen anfänglichen Geſtalt (im dritten), in der man den Anfang, doch unendlich reicher durch die erlebte Entwickelung ſeines Gehaltes, wieder empfindet, Kunſtmittel, die keine Kunſt ſo conſequent und bewußt anwendet, als die polyphoniſche Muſik, die durch und durch dramatiſch iſt, laſſen ſich in jeder Kleiſt'ſchen Arbeit leicht erkennen. Vielleicht iſt dies auch ein Grund mit, warum Sie Kleiſt mich ſo ähnlich finden, und vielleicht, warum Kleiſt ſo ſtark auf mich wirken konnte, wenn er das wirklich gethan, da ich noch vor kurzer Zeit nur wenig von ihm kannte, und glaube, von Shakeſpeare und Leſſing am ſtärkſten und nachhaltigſten beſtimmt worden zu ſein, welche Beiden freilich auch auf Kleiſt ſtark gewirkt haben, Shakeſp. im innern Weſen und Leſſing beſonders in der Präziſion der äußeren Form.

Doch auch jezt, wo ich ganz Ihre Meinung theile, der Dichter ſolle in ſeinem kleinen Ganzen ein Spiegelbild des großen geben, jezt, da ich erfahren, wie leicht äſthetiſche Eindrücke Einfluß auf das praktiſche Verhalten leicht beſtimmbarer Menſchen gewinnen können, und den Rieſengang Shakeſpeares mit meinen kleinen Beinen nachgegangen bin und den gewaltigen Menſchen ſo natürlich, ja oft ängſtlich beſorgt geſehen, ſeinen Kindern nicht ſcharfe Dinge, wie Meſſer, zum Spielzeuge zu geben; doch auch jezt noch geh' ich, trotz allen Widerſtrebens — und deſſen bin ich mir redlich bewußt — zu ſehr auf der Spur des unmittelbar ſchaffenden Muſikanten. So leicht iſt ein Menſch in meinem Alter nicht mehr umzukneten. Viel glaub' ich auch auf den dunkeln Grund meiner Erlebniſſe vom kleinen Kinde an ſchreiben zu dürfen. Der Dichter reproduzirt, und ich glaube, daß er nicht ſowohl, wie Sie meinen, ſein Ideal individualiſirt, als daß er es ſchon individualiſirt in ſich trägt. Der Menſch iſt mehr oder

weniger das Ergebniß von Jugendeindrücken, was auch seine Freiheit dazu sagen mag. Der holländische Landschafter malt die Nebel, die dunkle Färbung in seine Bilder, unter welchen er seine heimischen Gefilde von Jugend auf gesehen, auch wenn er weiß, daß Nebel keine Luft ist und nur das durch ihn tausendfach gedämpfte Licht die hellen Localfarben der Dinge so grau erscheinen läßt, obgleich er weiß, der Himmel oben über dem Nebel ist blau; und seine Bilder schickt er auch nicht als gemalten Protest gegen die Bläue des reinen Himmels in die Welt. Einiges, was noch hierher gehört, werde ich, wenn ich es nicht vergesse, im Folgenden noch bringen. Es kann vielleicht jezt gleich gescheh'n.

Denn ich muß mich gegen noch Einiges verwahren. Sie vergleichen den Othello mit dem Erbförster; es scheint, Sie setzen voraus, daß ich bei meiner Äußerung über den Othello dasselbe in Gedanken gethan. Ueber den Erbförster aber denke ich, das freundliche Lob ausgenommen, wie Sie. Ich bin zu froh, ihn hinter mir zu haben, als daß er sich so unberufen einmischen könnte. Wenn ich überhaupt mir heraus nehme, Shak. zu vergleichen, so geschieht das nur, wenn ich ihn an sein eigenes Maß halte. Und nur beiläufig hier noch Etwas zum vorigen Kapitel Gehöriges zu sagen, war mir's mit dem Erbförster nur um ein Warnungsbild zu thun, und die warnende Lehre denkt bei ihren Bildern so wenig daran, ästhetische Befriedigung zu geben, daß sie vielmehr dadurch ihren Zweck zu verfehlen fürchten würde. Je weniger Ursache und Wirkung ästhet. proportionirt sind, desto greller wird das Bild, desto eindringlicher wird die Warnung. Sie erzählt nicht, daß ein Kind, mit Reibzündhölzchen spielend, sich eine Brandblase am Finger zugezogen; nein; das Haus ist abgebrannt, die guten Aeltern und Geschwister, ja selbst das gehätschelte Kätzchen mit verbrannt. Die

mögliche Brandblase (das Nächste, Natürlichste, man könnte sagen: die Regel) wird das Kind ohne großes Bedenken riskiren; der Popanz muß schauerlicher ausseh'n.

Ich schrieb das Stück ein Jahr nach dem Ausbruch der Februarrevolution in Paris. Meine Phantasie war noch voll von dem Erlebten. Soviel tüchtige Menschen hatte ich gesehen, in denen der Rechtssinn in Rachsucht umschlug, ohne daß sie selbst es wußten. Sie dachten mehr daran, wirklich oder vermeintlich Erlittenes zu vergelten, als einen bessern Zustand zu schaffen; und auch das wirklich Erlittene hatte Leidenschaft so aufgeschwellt, daß es dem Verständigeren mehr vermeintliches als wirkliches erscheinen mußte. Jede Mahnung zu ruhiger Ueberlegung machte sie als neues Unrecht leidenschaftlicher. Der Schuß, der gefallen war, da die Munizipalgarde — ich glaube — das Hotel eines Ministers vertheidigte, der zuerst den Haß erregt, und, da die Neigung des Hasses ihn als von den Feinden gethan, auslegte, und an der eigenen Meinung zum Riesen geworden, die Wuth und die Mordlust zum Entsetzlichen aufstürmte, das nicht wieder ungethan zu machen, zu Weiterem fortreißen mußte; jener verhängnißvolle Schuß als Symbol, wie das Geschick von Menschen und Völkern der Spielball des Zufalls werden kann, wenn sie den Schutz der Besonnenheit aus den Händen gegeben, hatte auch nicht verfehlt, der Phantasie sich einzudrücken. Die schönsten Hoffnungen des Anfanges für Freiheit und Größe des Vaterlandes gingen in Voraussicht des gänzlichen Verlustes Beider unter, da man sah, die Verwirrten arbeiteten nur für die Reaktion, die nicht ausbleiben konnte. Wer hätte damals nicht mit beiden Armen durch ganz Deutschland greifen und die Unglücklichen hindern mögen, was so gut werden konnte, zu verderben; wen peinigte nicht, daß er keine Stimme

dazu hatte, seine Warnung in jedes deutsche Ohr zu schreien. — Dies, was mich während der Vorgänge selbst unerträglich drückte, dieser Alp konnte in seiner poetischen Gestaltung nachher nicht erquicklich werden. Ich trug mich damals mit einem Stoffe, der in seiner Anlage solche Imprägnirung nicht durchaus abwies. In einer Nacht plötzlich erwachend, hatte ich das ganze Stück mit allem Detail fertig in meiner Phantasie. —

Aber wieder auf Othello zu kommen, so fiel mir während unseres Gespräches eine Bemerkung ein, die Dr. Klee einige Zeit vorher gegen mich gemacht, und mit der ich eben in meinem Herzen noch im Kriege lag: das Stück sei, wenn er es auch bewundern müsse, ihm unerträglich, weil das Leiden der armen Desdemona so weit über alle Proportion mit ihrer Schuld hinausgehe. Was ich selbst an dem Gedicht aussetze, ist ganz etwas anderes und betrifft einen Mangel, den mich erst das Studium Shakespeare's gelehrt, und ich tadle ihn, eben weil es eine Abnormität an Shak. selbst erscheint.

Shakespeares Quellen hatten ihm in einer Art herrlich vorgearbeitet; diese Novellen und Sagen haben alle eine ideale Einheit, die die reichste Ausmalung, die sie herausfordert, auch zu tragen stark genug ist. In ihnen ist der pragmatische Nexus stets der ideale Nexus selbst. Die ganze Handlung läßt sich in eine einzige ganz kurze Formel pressen, die in der abstraktesten Gestalt schon durch ihre Symmetrie erfreut. So der Kaufmann von Venedig: Freundschaft gibt sich um Liebe willen in die Gewalt des Hasses und wird von der dankbaren vor seiner Rache gerettet. Im Romeo: Liebe besiegt den Haß in ihrem Untergange an demselben. In dem letztern Drama hat Shakesp. übrigens schon, ich weiß nicht, ob zum Vortheile des Dramas, diese Einheit aufgehoben. In der Novelle sind Liebe und Haß die beiden großen Motive;

im Drama kommt noch ein durch seine Indifferenz gegen jenen Contrast fremdes hinzu, die Vatergewalt. In der Novelle wollen die Aeltern die um die Trennung von dem Geliebten, wie die Aeltern meinen, um Tybalts Tod, in Gram Hinsiechende durch die Vermälung mit Paris retten; der Gedanke, sie an den Paris zu verheirathen, ist also ein Kettenglied im pragmatischen Nexus. Daß ihn Shak. zu einem selbständigen Motiv machte, hat den Nachtheil gebracht, daß er die Verhandlungen zwischen Capulet und Paris schon im Anfange bringen und im Fortgange des Stückes bis zur mechanischen Verbindung damit, der eigentlichen Handlung immer nebenher laufen lassen mußte, ohne daß er sie als Contrast zu jener behandeln, und dadurch ideal und organisch damit verschmelzen konnte. Im Othello nun, um abermals auf diesen zurückzukommen, ist die Formel der Handlung: Weil Othello den Jago nicht zu seinem Lieutenant machte, mußte er seine Frau aus Eifersucht ermorden. Das ist ganz ungewöhnlich bei Shak., wo der pragmatische Nexus mit dem idealen zusammenfällt, und die Causa movens stets die Leidenschaft selbst ist, deren normaler Krankheitsverlauf dem Stücke den Inhalt, und deren psychologische Erörterung ihm den geschlossenen Gehalt gibt. Wie die Formel steht, müßte Jago der Held sein. Um mich deutlicher zu machen: die Einheit, die man sonst bei Shak. findet, würde vorhanden sein, wenn Othello, von Natur zu geschlechtlicher Eifersucht geneigt, den Jago eben aus eifersüchtiger Furcht nicht zu seinem Lieutenant machte, und dieser das Dasein jenes Zunders in Othello benutzte, ihn und sein Glück in Flammen zu setzen, die Beide verzehren. Oder wenn Othello wirklich mit der Frau Jagos in unsittlichem Verhältnisse gestanden, wo denn jenes Motiv der Zurücksetzung wegfallen müßte. Shakespeare hat auch wirklich diese beiden Motive modifizirt, geschwächt und

sich gegenseitig schwächend nebeneinandergestellt, nämlich die bloße Zurücksetzung (nicht durch Eifersucht motivirt) und die bloße Möglichkeit eines bestandenen Verhältnisses zwischen Othello und Jagos Frau. Dadurch scheint Jagos Charakter etwas schielend zu werden, er rächt sich *als* beleidigter Stolzer, aber nicht zugleich *wie* ein Stolzer (denn sonst würde er Othello da verwunden wollen, wo er selbst am empfindlichsten, nämlich am Stolze); er rächt sich *als* Eifersüchtiger, aber nicht *wie* ein Eifersüchtiger, denn dann müßte seine Rache seine eigene Frau mittreffen. Wie er da ist, ist er eigentlich der Repräsentant der Intriguirsucht, einer Unterart des Stolzes. Denn man sieht, die Menschen als Schachfiguren zu regieren, und nur, um den Genuß seiner Ueberlegenheit zu haben, diese Lust ist die eigentliche Treiberin seines Handelns. Es scheint, das eine jener beiden Motive macht er blos dem Rodrigo weis, das andere will er sich selbst weis machen, so durch und durch Intriguant, daß er s. z. s. mechanisch die Künste, die bei Andern zu brauchen ihm zur Gewohnheit geworden, an sich selbst anwendet. Auch hier ist die Novelle einheitlicher; Jago ist in derselben in die Desdemona verliebt, also auch *sein* Thun Eifersucht; es gibt dieses einen schönen Contrast: der eifersüchtige Wüstling, der eifersüchtige Ehrenmann; hier die blickschärfende u. praktischmachende, dort die blickumnebelnde, bethörende Eigenschaft, die die Eifersucht wie alle Leidenschaften besitzt. Aber bei allen diesen Behandlungsweisen war, fürchte ich, die wundervolle Gestalt der Desdemona nicht möglich, oder sie stand zu sehr außerhalb des Stückes; darum verdenke ich es Shak. nicht, sich auf der einen Seite aufgegeben zu haben, um sich auf der andern doppelt wieder zu gewinnen.

Aber — der Brief wird ein Buch, wenn ich so fort schreibe. Ich mache mir daher selber einen Schlag-

baum, indem ich plötzlich einlenke in 1000 Grüße von Haus zu Haus und Sie bitte, mir gut zu bleiben,

Ihrem herzlich ergebenen
Otto Ludwig.

Sie sehen, ich weiß mich zu behandeln und am Schopfe zu packen zu rechter Zeit. Und da, lange Postskripte zu machen, keine von den Seiten, wo ich stark in der Schwäche bin, nur noch das Avertissement, daß ich einen Knopf von Ihnen habe, den ich, mit oder ohne Ihre Erlaubniß zu behalten denke. Ich habe Ihnen denselben keineswegs nach Art eines reliquiendürstigen Liebhabers heimlich vom Obergewande abtrennt — was ich, um unnöthiger Eifersucht vorzubauen, Ihrer Frau Gemalin vorsichtig beizubringen bitte, der ich herzlich danke, für das Andenken, welches ich in Ihrer Handschrift besitze. — Doch kann ich den Ruf eines unehrlichen Finders nicht abweisen. Meine Frau ist durch ihre kleinen Teufelchen abgehalten worden, meinen Sekretär zu machen; daher bittet sie durch mich, ihrer freundlich zu gedenken. Behalten Sie mich so lieb, als ich Sie. Noch Eins: Schreiben Sie in diesen Tagen an Freytag, so, bitte, grüßen Sie ihn herzlich von mir.

24

An Julian Schmidt

Dresden 12/7 57.

Lieber Freund, erschrecken Sie nicht darüber, daß Sie schon wieder mit einem Briefe von mir heimgesucht werden, ich gebe mir, indem ich beginne, die Hand darauf, er soll nicht, wenigstens nicht viel über

Eine Seite lang werden. Welch ein wunderlicher Mensch ich bin, habe ich bei Gelegenheit Ihrer lieben Antwort wiederum gesehen. Ich war eben im Arbeiten begriffen, als diese bei mir ankam; ich enthülste sie sogleich und mein erster Blick fiel auf die Zeile, die von Ihrem Vaterlande spricht. Nun weiß ich nicht was mich bewegen konnte, auf den Einfall zu gerathen, mein Scherzen über den nordostdeutschen Mann könne Sie verstimmt haben. Und doch, ich weiß es, mein Gewissen war mit im Spiele. Ich habe mich von Allem, was Kritiker hieß, entfernt gehalten, weniger, weil ein Kritikus ein Mann ist, der den Namen von uns, die wir uns so gern Poeten nennen, in seiner Gewalt hat, wo es denn allerdings sehr nahe läge, ein Entgegenkommen danach auszulegen,; als aus Rücksicht, auf die Unpartheilichkeit, die bei dem ehrlichsten Kritiker, dieweil er ein Mensch ist, leicht durch psychologische Einwirkung getrübt werden kann. Diese Rücksicht modifizirte auch den Ausdruck eines Gefühles in meinem Briefe, und ich fürchtete nun, es hinter zu ironisches Blattwerk versteckt zu haben; und nun plagte mich der Gedanke, Ihr freundliches Entgegenkommen verlezt zu haben, noch mehr der, daß ich nun in der einmal angestimmten Weise fortfahren und Sie noch mehr verletzen müßte. So sehr, daß ich Ihren Brief einschloß, den ich jezt mit einer gewissen Selbstüberwindung wieder vornahm und nun erst durchlas. Und nun weiß ich nicht, ob ich Ihnen dies Geständniß eigentlich aus Freude über Ihren Brief gethan, oder um mich zu strafen, da mir die ausgeübte Selbstplagerei als zu geringe Strafe für meine Phantasterei erschien.

Was Sie über meine Interpretation des Erbförsters sagen, mag richtig sein, bis auf den Schluß und den verkehrten Gedanken, den Zufall absichtlich als mitspielende Person einzuführen; ich sage: es mag;

denn absichtlich habe ich nicht gefälscht. Dann ist's mit der Zusammendrängung, Stetigerhaltung und Steigerung der Handlung, die das Drama erfordert, eine mißliche Sache. Sie bringt uns leicht dazu, in den pragmatischen Zusammenhang Motive aufzunehmen, die den idealen aufheben; und das ist, glaube ich, mein Hauptfehler gewesen. Darum hat mich, seit ich mir darüber klar geworden bin, im Shakespeare durchaus nicht gestört, wenn er es mit dem pragmatischen Nexus zuweilen etwas leicht nimmt, weil mir scheint, als sei dies, wenigstens an den meisten Stellen, lediglich zu Gunsten des idealen Nexus geschehen, und zwar häufig, wenn nicht immer, mit Absicht.

Die Zweierleiheit der Zeitrechnung habe auch ich in vielen andern Sh. Werken, besonders im Cäsar, Richard II. gefunden. Interessant war mir mit seiner vorzugsweise idealen, Lessings realistische Behandlung von Raum und Zeit zu vergleichen. Z. B. schadet der hanebüchene Zufall in Romeo und Julia gar nichts, weil in den Reden kein Gewicht auf das Früher oder Später gelegt ist, während bei Lessing das Zufällige eben durch seine Bemühungen, es zu verstecken oder unschädlich zu machen, erst wichtig wird. Alle diese kleinen Behelfe, die zum Theile auch von der Zusammendrängung in Raum und Zeit zum Behufe der sogenannten Aristotelischen Einheiten herrühren, heben die wichtigere Einheit des Motives, d. h. den idealen Zusammenhang auf. Man könnte sagen, Emilia muß sterben, weil der Alte nicht abwartet, bis sie aus der Kirche kommt, und dergleichen sehr viel Anderes noch. So auch mit dem Briefe. Es scheint Lessing immer mehr darum zu thun, daß zu zeigen, daß er die Schwächen seiner Composition wohl kennt, als daß er die Stärken derselben poetisch wirksam machte. Bei Shakespeare dient oft ein Sprung in dem dramatischen pragmatischen Nexus, den idealen Zu-

ſammenhang ſtärker herauszuheben, im eigentlichen Detail ergeht er ſich oft blos deshalb; manche Szenen haben bei ihm oft nur dieſen Zweck. Zuweilen wiederum iſt er trocken und abſtrakt, benuzt die glänzendſten Wirkungen nicht, die in der Nähe liegen, ja ſündigt gegen alle Illuſion, wenn ſie den idealen Nexus auch nur Einen Augenblick lang verdecken könnte, weil ihm immer an der Wirkung Alles, und an den Wirkungen gar nichts gelegen iſt. Bei ihm iſt alle Spannung allein an den großen idealen Nexus geknüpft, aller Gehalt nur auf ihn bezogen; die einzelnen Momente desſelben ſind diejenigen, in denen zugleich der ethiſch-poetiſche und pathologiſch-mimiſch rhetoriſche oder ſchauſpieleriſche Gehalt zur Geltung kommt. Damit dies möglich, mußten ſeine Probleme ethiſch-pſychologiſcher Natur ſein. Was ſeine Figuren zu Rollen macht, und ſeine Stücke (im einzig richtigen Sinne des Wortes) zu (bühnengerechten) Bühnenſtücken, läuft nicht etwa nur, wie meiſt bei unſern großen Dichtern dem Poetiſchen der Geſtalten, der Sprache, und der Idee des Ganzen nebenher, ſondern es enthält Beides in ſich; vielmehr: eins iſt das andere. Darin dünkt mir Shakeſpeares Größe hauptſächlich zu liegen, und aus dieſem Grunde iſt er mir im ächten Sinne des Wortes der idealſte Dichter.

Aber davon genug.

Ich habe in dieſen Tagen abermals die Widmung der Brautfahrt an den Capitain von Schanz geleſen, was ich oft thue, und mich herrlich daran delektirt. Dieſe zwei oder anderthalb Seiten ſind mein Liebling; ſelbſt die Szenen Pipenbrinks machen ihnen bei mir den Rang nicht ſtreitig.

Ihre Bemerkung, daß das wenigſt dramatiſche Volk den größten Dramatiker und das dramatiſchſte keinen von großer Bedeutung hervorgebracht, ſpricht, wahr, wie ſie iſt, ein Problem aus, deſſen Löſung

wenigſtens in Gedanken zu verſuchen, man nicht abweiſen kann.

Schicken Sie mir doch ja, lieber Freund, wenn Sie mögen, und ſobald Sie können Ihre „Geſchichte der Romantik," (aber zum Behalten für längere Zeit), deren ich bis jezt nicht habhaft werden konnte. W. Menzel im Literaturblatt hatte mich ſchon zu ſeiner Zeit begierig danach gemacht; Ihre eigene Meinung darüber machte mir ſie noch intereſſanter. Und laſſen Sie mich immerhin mehr davon leſen, als das über Othello Geſagte. Die Jugend muß ein Zuviel haben; was ſchon in der Jugend das rechte Maß hatte bringt die Zeit durch ihre abnutzende Kraft im Mannesalter unter dasſelbe herunter; das jugendliche Zuviel dagegen wird am Manne zum rechten Maße. Und ich möchte die Geſchichte Ihres Geiſtes kennen, zu der dies Buch ein wichtiger Beleg ſein muß.

Ich erſchrecke, welch übermäßiglanger Briefſchreiber, d. h. Schreiber übermäßig langer Briefe ich geworden bin, der bis jezt ſich in keiner Art menſchlicher Betriebſamkeit ſo wenig ausſchweifend erwieſen — weder was Zahl, noch was Größe betrifft — als in der edeln Briefſchreiberei. Schicken Sie nur Ihr Buch Ohne, d. h. ohne Brief; damit ich mich nicht auch noch der Verführung zu dem Laſter, dem ich fröhne, anklagen muß.

Sie erwähnen auch der Erzählungen von mir, die jezt bei Meidinger gedruckt werden; ſonſt würde ich von ihnen geſchwiegen haben, da nicht viel Gutes davon zu ſagen iſt. Die eine davon „Die Heiterethei" betitelt, hat ſchon vor einigen Jahren im Feuilleton der Cölner Zeitung geſtanden. Ich war eben im tiefſten vergleichenden Studium Shakeſpeares und der andern berühmten Tragiker, als ich etwas ſchreiben mußte.

Wollte ich nicht alle Frucht meines Studiums ver-

lieren, und der bereits darauf verwendeten Zeit, so mußte ich die Geschichte gewissermaßen ohne mein Wissen, hinter meinen Rücken schreiben. Etwas von Ihrem Einflusse werden Sie übrigens auch in der Heiterethei finden, die Schilderung der heilsamen Macht der Arbeit. Die andere Geschichte zeigt im Zusammenfallen des idealen und pragmatischen Nexus, wie dieses mir damals als Resultat meiner Untersuchungen aufging, den Einfluß jenes Studiums, das Ganze ist komisch gewandt, aber ich denke, sein Schicksal bei dem Publikum wird ein tragisches werden. Abgesehen von dieser Erzählung selbst, die einen flüchtigen Einfall allzu flüchtig ausführt; mir scheint, als ob das Komische, wie das Tragische jenes Zusammenfallen verlangte das letztere wenigstens auch nichts durch dasselbe verliere.

Meine Frau und ich grüßen Ihre liebe Frau und Sie herzlichst, auch meine kleinen Teufelchen Onkel und Tante Schmidt, deren Sie sich noch gut erinnern.

13t. September 57.

Jezt, da ich diesen Brief monatelang zurückgehalten, um der Schreibwuth, die mich zu befallen drohte, zu Ihrer Schonung energischen Einhalt zu thun, sollte ich ihn wohl in meiner Mappe begraben liegen lassen; Sie werden Ihren Brief vergessen haben, d. h. seinen Inhalt und die Beziehungen darauf Ihnen aus den Wolken zu fallen scheinen; aber dieser Nachtheil ist ein Fluch, der mehr oder weniger schwerer oder leichter auf allem brieflichen Verkehre ruht; darum mag die Taube immerhin fliegen, der Stoßseufzer wird desto nothwendiger klingen, den ich der ungeduldigen noch an den Schwanz binde: möchten wir uns näher wohnen! Die Masse dessen, worüber ich mich mit Ihnen und dadurch mit mir verständigen

möchte, läßt ſich brieflich nicht handhaben. — Nun aber diesmal auch nichts weiter, als die beſten Wünſche für Ihrer beiden Geſundheit u. Heiterkeit, und den für mich, daß Sie mir gut bleiben mögen.

Herzlich ergeben
Otto Ludwig.

26

An Emanuel Geibel

Mein innig verehrter Freund.

Es war meine große Sorge, Ihre Theilnahme für mich, die Ihr lezter Vorſchlag wieder ſo deutlich bewies, könnte, wenn irgend etwas davon verlautete, zu ähnlichen Verdrehungen Anlaß geben, als, mit noch weniger ſcheinbarem Grunde bereits, wie Sie mir ſchreiben, aufgetaucht ſind. Es beruhigte mich einigermaßen, daß Sie den Mitrichtern offen darlegen wollten, das Stück ſei zu ſpät eingetroffen. Dennoch muß ich Ihnen geſtehen, daß mir die neue Wendung eine Herzenserleichterung gibt, von der ich nur wünſchte, ſie habe einen anderen Grund.

Meine nächſte dramatiſche Arbeit Ihrem Könige zu ſenden, war, wie Sie ſich vielleicht noch aus einem früheren Briefe entſinnen können, ohnehin von Anfang meine Abſicht; und auch, dem Vorſchlage folgend, den mir Ihr voriger lieber Brief brachte, dachte ich mehr an Darlegung meiner Pietät für Ihren König und darin an Ihren Wunſch, als an die Möglichkeit des Preiſes. Aber bei allen Vorzügen des neuen Weges, den Sie mir zeigen, würde man nicht hintennach finden können, wenn man wollte, daß der Richterſpruch nur darum verſchoben worden ſei, um meine Verſpätung unſchädlich zu machen?

Hier nahm ich ein ander Blatt in die Hand, weil es mich trieb, Ihnen wenigstens über einen Theil Ihrer Gedichte etwas näher Eingehendes zu ſagen; was ich niederſchrieb, iſt aber nicht geworden, was ich niederſchreiben wollte; und nun fällt mir ein, ein längeres Ausbleiben meiner Antwort könne trotz der Recommandation Ihnen die Beſorgniß erregen, Ihr lieber Brief ſei gar nicht bei mir angekommen.

Ich lege deßhalb das Blatt noch beiſeite und verſchiebe auch noch Manches, was dieſer Brief enthalten ſollte, auf eine andere Zeit. Nur darf ich nicht vergeſſen, daß Sie meiner Frau keine größere Freude machen und mehr Dank verdienen, als durch Ihre Verſicherung, ihr Gruß habe Sie erfreut. Die Saite, die nun zu nah liegt, und die ich mich fürchte, anzuſchlagen, bleibe unberührt; diejenigen Ihrer Gedichte, in denen Ihr Ton zittert, leſen wir zuweilen zuſammen und fühlen, daß dies, wenn auch ein verklärter, doch ein ewiger Schmerz iſt, der auch von den Mitfühlenden durch Schweigen heilig gehalten werden muß. —

Mich drängt es ſchon ſeit Jahren, Ihnen auch anders zu begegnen, als durch dieſe ſchwarzen todten Botengänger. Vor noch längerer Zeit ſchon, eh' ich in Ihnen einen ſtärkeren Magnet dort fühlte, lockte mich, was ich von dem Kunſttreiben und Kunſtbeſitz Münchens hörte, dahin; nur der böſe Ruf ſeines Klimas hielt und hält mich ab, dieſe Stadt auch zu meinem Aufenthaltsorte zu machen. In Dresden hält mich eigentlich außer der Gallerie und Auerbach, der ſich übrigens nicht ſelten auch nicht hier gefällt, Wenig oder Nichts. In Nürnberg, wo noch ein Stück jener Zeit lebendig iſt, die mich immer vor allen anzog, wäre ich Ihnen ſchon um ein gutes Stück näher, noch näher in Augsburg, das mir Auerbach nicht reizend genug beſchreiben kann.

Aber ich falle meiner rechten Hand mit der linken in den Zügel und erlaube ihr nur noch die Bitte niederzuſchreiben, daß Sie nur halb ſo gut bleiben mögen, als ich Sie liebe und verehre,—

Ihrem

Dresden am 28. Auguſt 1857.

Otto Ludwig.

27

An Julian Schmidt

Endlich, lieber Freund, wieder ein Lebenszeichen von mir.

Ich kann Ihnen nicht ſchreiben, ohne von dem zu reden, was mir die höchſte Angelegenheit meines Lebens, nämlich von meinem Suchen nach einer tragiſchen Kunſt, die unſere Nation nicht noch ungeſunder macht, als ſie ſchon iſt, vielmehr, was ſie als Kunſt beitragen kann, beiträgt, ihr zu einer Geſundheit der Lebensanſchauung zu verhelfen, aus der, was irgend eine Nation zu ſein ſich wünſchen kann oder ſoll, allein organiſch hervorwachſen kann. Daher kommt es, daß ich ſo lange ſchwieg, ſo viele und gerechte Veranlaſſung ich haben mochte — eine große, dringende gaben Sie mir mit Ihrer Kritik der „Thüringer Naturen“ und der freundlichen Zuſendung derſelben — Ihnen zu ſchreiben. Ich ſage jezt, dieſe Kritik betreffend, nur, daß ich meine Freude darüber eingeſtehen will, auch, daß ich mich wohlweislich abgehalten habe, genauer nachzuſehen, was oder wieviel davon ich Ihrer freundlichen Theilnahme und wieviel dem Verdienſte der Arbeit ſelbſt auf Rechnung zu ſchreiben habe; wiewohl das eine mir ebenſo erfreulich ſein muß als das andere. Aber ich wollte ja ſagen, was jenes mein Suchen für Schuld hat an der Verzögerung

eines Briefleins. Ich fühlte nämlich ſelbſt, daß meine Reſultate noch nicht feſtſtanden, daß ich in die Nothwendigkeit gerathen könnte, ſpäter zu widerrufen, was ich aufſtellen würde. Nun bin ich endlich ſo weit, und da ich Ihnen einen ſo großen Theil der Anregung zu den betreffenden Unterſuchungen und auch des Muthes zu danken habe, der ſie mich trotz hundertfacher innerer und äußerer Hinderniſſe vollenden ließ, müſſen Sie der Erſte ſein, dem ich davon ſage.

Aber um Gotteswillen! meinen Sie nicht, daß ich denke, etwa der Columbus dieſes Drama zu ſein. Ich habe große Urſache zu glauben, daß Sie und mancher Andre noch, bereits Colonien in dem Welttheile beſitzen, den ich nun zuerſt mit meinen Augen ſehe. Mit meinen Augen; ich bin einer jener armen Teufel, die nicht mit fremden Augen ſehen können, für die kein Teleſkop, kein Vergrößerungsglas u. ſ. w. erfunden iſt, nicht aus Anmaßung, wahrlich nicht! nur aus Beſchränktheit. Der Gang meiner Unterſuchung war wunderlich genug und Sie müſſen, hätten Sie mir zuſehen können, über jeden Schritt gelächelt haben, und gewiß nicht ohne Grund. Was mir einen Lichtſchein zu geben und ſo den richtigen Weg anzuzeigen ſchien, mußte ich erſt praktiſch verſuchen, und nur was ich gemacht hatte — oder gemacht zu haben dachte, denn ohne mannigfaltigen Irrthum ging es natürlich nicht ab — das wußte ich; nur was ich gegriffen hatte, ſah ich; des Heilands Wunden exiſtiren auch mir, wie jenem Thomas, erſt, wenn ich meine Finger darein gelegt habe; nicht weil ich ungläubig wäre, ſondern weil ich das Bedürfniß habe, nur mit ganzer Seele und mit allen meinen Sinnen zu glauben. Sie werden lachen, wenn die Maus hervorſpringt, die dieſe Nachwehen verurſacht hat; Sie werden ſagen: guter Freund, ſo geht es Jedem, der dergleichen Unterſuchungen vornimmt, ohne des Werkzeugs, welches man abſtraktes Denken

nennt, habhaft oder mächtig zu ſein. Das iſt wahr; darum kann ich nichts für Andere lernen, ſo wenig als von Andern, ſondern nur von mir und für mich; weil ich das nicht weiß, was ich nicht erſt kann, und meiner Natur der Weg durch das Können zum Wiſſen ein leichterer iſt, als der den Meiſten der leichtere, der vom Wiſſen zum Können.

Aber ich komme zur Sache; ich verzichte darauf, was ich zu ſagen habe, in irgend einen Zuſammenhang zu bringen; ich gebe es Ihnen nur in einzelnen Sätzen, die aber für mich Erfahrungsſätze ſind. Daß ſie mit der Shakeſpeariſchen Praxis übereinſtimmen, auch vielfältig mit dem, was ich von Ihren Gedanken über die Sache weiß, darf Sie nicht wundern; denn aus Beiden kamen mir die ſchon beregten Lichtſcheine, und mein Weg war nur nöthig, um was Andern ſchon aus der bloſen Formel als helles Licht entgegenglänzt, mir nach meiner Weiſe klar und fruchtbar zu machen.

Zuerſt einiges Allgemeine, dann Spezielles, die hiſtoriſche Tragödie betreffend. Vorher noch die Bemerkung, daß ich in meiner Unterſuchung die drei Faktoren des dramatiſchen Lebens, Publikum, Schauſpieler, Dichter, mir getrennt habe, weil ich glaube, daß in der Einordnung der Anſprüche dieſer drei wie in einen organiſchen Staat, wo jeder Theil durch Hingabe von ſoviel, daß die andern mit gleichem Rechte neben ihm beſtehen können, unendlich mehr gewinnt als er hingab, allein das wahre Drama beſtehe.

Gegenſtand des Drama: der ſtyliſirte gemeine Weltlauf. Das „So geht's" des Volksliedes, z. B.

So geht's, wenn ein Mädchen zwei Knaben lieb hat,
's thut wunderſelten gut.

Das Erſte iſt, daß der Dichter in der Novelle oder Hiſtorie den Typus ſieht. In der Geſchichte gehen immer mehre Typen nebeneinander her, durchkreuzen ſich wohl, und verbinden ſich durch tauſend

Fäden. Der Dichter hat einen einzigen Typus herauszunehmen, alle Seitenwurzeln abzuſchneiden, ihn vollſtändig von vorn, von hinten und nach allen Seiten abzuſchließen und zu iſoliren und dann den vollſtändigen Verlauf des Typus vor unſer körperliches und geiſtiges Auge zu bringen, d. h. von dem abſoluten Anfang zu beginnen und mit dem abſoluten Ende zu ſchließen. Das Ganze muß alle ſeine weſentlichen Urſachen und Wirkungen in ſich ſelber haben.

Das Epiſche der Begebenheit wird durch das Moment der Abſicht zum Dramatiſchen, zur Handlung. Der ſogenannte Zufall im Drama iſt nichts Anderes — und deshalb aus keinem andern weſentlichen Grunde zu vermeiden — als eine Lücke in der Kette, eine Naturwirkung, die nicht durch Abſicht dramatiſch gemacht iſt, das Hereinwirken von etwas, das dem Typus fremd.

Solchergeſtalt der ganze Vorgang ein Typus, daraus folgt, daß auch die Charaktere typiſch ſein müſſen. Sie müſſen individuell erſcheinen durch einen großen Reichthum von Merkmalen; ſie erſcheinen aber nur ſo, weil die ſämmtlichen Merkmale ſolche ſind, die eben nur dieſem Typus zukommen. Was ſie nun zu Individuen zu machen ſcheint, iſt in der That eben nur das, was ſie zu Typen macht. Ebenſo iſt der ganze Vorgang nur aus Momenten zuſammengeſezt, die typiſch ſind, d. h. zu dieſem Typus gehörig — wenigſtens nur die typiſchen als weſentlich hervorgehoben — ſo daß auch er dadurch individuell (Anekdote) erſcheint, wodurch er in der That eben nur ein Typus iſt (ein Schickſal).

Dieſer Typus iſt nun wohl dasſelbe, was Sie „die Regel“ nennen.

Die einzelnen Geſpräche werden nun wiederum Typen, die eben darum individuell erſcheinen; Beiſpiele faſt alle Shakeſp. Geſpräche, bei Schiller Wallenſteins Szene mit Wrangel, welche eben darum

ſo aus dem ganzen Stücke herausfällt, weil alle andern Geſpräche, wie Charakter und der ganze Verlauf blos individuell ſind, oder, wenn typiſch, mit dem Ganzen im Verhältniſſe des Widerſpruchs, im beſſern Falle in dem des willkürlich Eingelegtſeins ſtehen. Beſonders die Geldleihſzene im Kaufmann. So auch ein Typus des Suchens nach einer Perſon, des Gehabens von Menſchen, die den Unbilden eines Sturmes ausgeſezt ſind u. ſ. w. im Anfang des dritten Aktes vom König Lear.

Dieſe Art der typiſchen Behandlung, wo wir — wie Goethe ſo ſchön ſagt — die Wahrheit des Lebens (und, was ich hinzuſetze: dasjenige, wovon der Dichter will, daß wir es wiſſen) erfahren, wir wiſſen nicht wie, iſt auch das beſte Mittel für den Dichter, ſeine tiefſte Abſichtlichkeit an jeder Stelle mit dem Schein völliger Unabſichtlichkeit des Ganzen zu verhüllen. Der Inſtinkt hat mir in dieſer Beziehung in meinem Erbförſter nicht geſchwiegen, aber ich legte dies ſcheinbar Zufällige in den Nexus anſtatt es blos in die Wendungen des Dialogs und äußern Details zu legen, was ein Capitalfehler war.

Dazu kommen im Dialoge noch einzelne typiſche Züge — vergebens ſich auf etwas beſinnen u. ſ. w. die dem Ganzen noch die äußerſte Haut künſtleriſch reproduzirter Wirklichkeit umziehen. Künſtleriſch reproduzirter Wirklichkeit; denn der Schein gemeiner Wirklichkeit muß überall gemieden ſein.

Alſo der Vorgang ſelbſt = ein Typus des gemeinen Weltlaufes.

Die Charaktere = Menſchentypen, Typen der Menſchennatur.

Die Szenen = Typen des Weltverkehrs oder eigtl. Menſchenverkehrs.

Alle Züge = typiſche.

Ort und Zeit nur ideal behandelt, nie individueller Ort und individuelle Zeit mitſpielend. D. h. daß vom

Früher- oder Späterkommen einer Perſon dahin oder dorthin etwas abhinge, wie oft in der Emilia Galotti; wo die ſogenannten Einheiten Leſſing zwangen.

Dadurch wird nebſt vielem Andern die ächte Popularität erreicht; der Zuſchauer braucht keinen vermittelten Maßſtab; er mißt die Perſonen und Dinge des Dramas mit dem Maßſtabe, den er aus dem Leben mit in's Theater bringt; hier iſt gut, ſchön, häßlich, recht, unrecht, was er dort ſo nennt. „Solche Menſchen, ſolches Thun führte zu böſem Ende," hier wie dort.

Der Zuſchauer ſieht einen Menſchen ein Wagniß beginnen, was mißlingen muß. Er ſieht einen Starken ſich gegen etwas Stärkeres auflehnen. Die Kühnheit des Starken — der Leidenſchaft — imponirt uns, ſein Leiden gewinnt unſer Mitleid; aber wir nehmen nicht mit ihm Partei, wir billigen ſein Wagniß nicht. Das Stärkere, daran der kühne Wager zu Grunde geht, darf aber nicht durch Reflexion zerbröckelt werden. Es iſt ein Gegebenes und ſeine Stärke als ſolches iſt das Weſentliche; der Dichter muß unſere Aufmerkſamkeit ja nicht auf ſein Recht oder Unrecht hinleiten, denn dann hört die Poeſie auf; unſer Verſtand iſt auf Unkoſten der übrigen Vermögen herausgefordert, die Perſonen und ihr Schickſal werden Nebenſache und uns liegt mehr daran, wer Recht hat, als wer Rech behält. Unſer Intereſſe wird auf einen poeſiefremden Boden gelockt. Der Starke und der Stärkere intereſſiren uns äſthetiſch und poetiſch. Das moraliſche Gefühl verliert nichts dabei, denn iſt der Streit des Helden mit dem Gewiſſen, ſo iſt das Gewiſſen das Stärkere; es ſiegt in der Tragödie nicht ſowohl als das, welches mehr Recht, denn als das, was mehr Gewalt hat. Und alles Reflektiren über Recht und Unrecht des Starken gegen das Stärkere und umgekehrt, wird in dieſem Falle das moraliſche Gefühl eher

beleidigen, oder, was ſchlimmer, irre machen. Ein Beiſpiel dazu iſt Franz, ſelbſt Carl Moor. Das Dämoniſche würde überdies der Tragödie verloren gehen, wenn nicht alle Poeſie, wenn der Streit der Geſichtspunkte die Hauptſache wäre, der ſich doch in einem Drama nicht erledigen läßt. Das Drama des Dichters würde die bloſe Theſis ſein, und nach dem Ende ginge erſt das eigentliche Intereſſe an, das eigentliche Drama, die Diſputation darüber. Man ſieht daher wohl, daß die aeſthetiſche Herrn Philoſophen mehr in ihrem als der Kunſt Intereſſe den Streit Gleichberechtigter zur Aufgabe des tragiſchen Dichters machen wollen; denn darin liefert er *ihnen* eine Aufgabe.

So in Shakeſpeares Praxis: Selbſt im Jul. Cäſar machen Brutus und Caſſius in der Freiheit, dem Gegenſtande ihrer Leidenſchaft, kein Recht, kein ſittliches Moment geltend, kein Menſchen*recht*, ſondern einen Menſchen*trieb*; den Trieb mannhafter Naturen — und ſolche wollen ſie ſein, nicht Beſitznehmer eines Rechtes, das ihnen gehört, nur eines Beſitzes, den ſie begehren.

Ein Menſch, ſtark durch Leidenſchaft, fordert ein Beſtehendes heraus, das ſtärker als er, welche Ueberlegenheit er weiß und, wenn auch nur ſchweigend, anerkennt.

Das eigentliche Centrum der Tragödie bei Shakeſpeare iſt ein praktiſcher Widerſpruch innerhalb des Helden ſelbſt, NB. nicht allein das tragiſche, ſondern auch das Schauſpieleriſche. Goethe hat das wohl erkannt, aber nicht zu handhaben gewußt. Ein allgemein menſchlicher Trieb im Helden ſezt ihm eine Aufgabe, die ſeinem individuellen Charakter widerſpricht, und an welcher er daher zu Grunde gehen muß. Wenn Brutus eine harte Natur wäre, wie die Aufgabe iſt, die er ſich ſtellt, ſo müßte Antonius ſterben, und der erſte Mord fände keinen Rächer. Im Caſſius

iſt ebenfalls ein ſolcher tragiſcher Widerſpruch: beim Ausſchlagen gegen jede Beſtimmung durch fremde Gewalt, das freiwillige Unterordnen unter den ſanften Brutus. Zugleich gibt dieſer ſcheinbare Widerſpruch den Charaktern einen wunderbaren Gehalt und Wahrheit. Goethe zerlegt umgekehrt oft Einen Menſchen in zwei poetiſche Geſtalten, Fauſt — Mephiſto, Clavigo — Carlos u. ſ. w. Bei Schiller finden wir dagegen oft einen abſoluten Widerſpruch; nicht zwei widerſtrebende, kämpfende Gewalten in einem Menſchen, ſondern zwei in der That verſchiedene Menſchen, die nur unter einem Namen gehen. So beſonders im Wallenſtein, wo der Kühnumgreifende nicht etwa mit dem reſignirten Philoſophen, der tragiſche Held mit dem vollkommenen Charakter (welche beide Paare aber auch gar nicht in Einem Menſchen beiſammen ſein können) im Kampfe ſteht, ſondern wo Beide abwechſeln und wir zwei verſchiedene Menſchen ſehen, einmal den, einmal den, welche uns gleichwohl der Dichter für Einen aufhängen will. Einmal ſehen wir einen Stolzen, Ehrgeizigen, Herrſchſüchtigen, der ſeine Generale durch kleine Künſte fangen läßt für ſein Intereſſe (z. B. Buttler durch den Brief, Iſolani durch Bezahlung ſeiner Schulden, ferner die Clauſel) und der fuchsartig genug iſt, ſeinen gefährlichen Briefwechſel durch zwei Creaturen führen zu laſſen, damit im ſchlimmſten Falle dieſe in der Schlinge hängen bleiben. Dann kommt einer, den ſeine Freunde ſchändlich verlaſſen, deren uneigennütziger Wohlthäter er geweſen und ſagt: Ich hab' auf Dank ja nie gerechnet. Und dieſer gibt ſich für jenen aus. Wäre dieſer Antoninus Pius wirklich jener Fuchs, erwürde wohl wiſſen, daß er nie auf Dank gerechnet hat. Und er würde, der Stolze auf ſeinen Verſtand, der Niemand über ſich gelten laſſen will, knirſchen, daß er ſich von denen betrügen laſſen, dſe ſeiner Meinung nach ſo tief unter ihm ſtehen. Ab-

geſehen davon, wie das hereingeliehene Hamletsproblem, mit dem Wallenſtein zuſammenklingt, der der Mann ſein mußte, der die Gelegenheit nie bei ihrem Stirnhaar zu ergreifen verfehlte, um aus einem bloſen Edelmanne ein Kaiſer neben dem Kaiſer zu werden. Alſo dieſer Wallenſtein war vor dem Momente, wo das Stück beginnt, ein Anderer, als im Stücke und in dieſem ſelber iſt er wieder ein doppelter. O wunderbarer dreigeſtaltiger Wallenſtein!

Bei Shakeſpeare iſt jederzeit das ganze Stück nur eine contrapunktiſche Durchführung jenes Widerſpruchs als Thema; jener Widerſpruch iſt der Charakter des Helden und das ganze Stück. So im Hamlet der Trieb der Rache und die Unluſtſcheue, die Thatenflucht. Er ſoll eine beherzte That thun; er kann philoſophiren, witzeln, beredt ſein, er kann alles mögliche, nur das eine nicht, was er können ſoll. Die Anläufe, die er nimmt zu der That, werden zum Netze, womit er ſich ſelber umgarnt und welches ihn zulezt zwingt, die That zu thun, wo ſie zu ſpät kommt, der Minirer, der ſich ſelbſt untergräbt. (Beiläufig das Problem des Wallenſtein iſt durchaus dasſelbe — nur an ganz unrechter Stelle; eine Miſchung von Makbeth darin, die durchaus nicht damit zuſammengeht.) Dann König Lear, der Herrſchſüchtige, der ſich die Aufgabe ſtellt, nicht zu herrſchen, eine Aufgabe, zu der jede andere Charakterart beſſer paßt, als eben die Herrſchſucht. Indem er als Abhängiger noch immer herrſchen will, gibt er der Bosheit willkommenen Vorwand, ihn zu verderben. Der Mann, der ein Gewiſſen hat, wie Makbeth, unternimmt, was nur ein Menſch ohne Gewiſſen glücklich durchführen könnte. Nun läuft neben dieſem Widerſpruche, aus dem das tragiſche Leiden fließt, welches daher immer noch ausſieht, wie ein Handeln, wie das Handeln ein Leiden erſchien, bei Shakeſpeare ſtets noch ein äußerer Nexus, der aber aus jenem entſpringt.

Der Held begeht in Folge dieſes Leidens oder im Verlaufe desſelben, wie Makbeth, eine Blutſchuld, die dann ſeinen Tod herbeiführt. So Romeo, ſo Brutus, ſo Hamlet; eine Schuld, geringer als Blutſchuld, hat einen unblutigen Tod zur Folge = Lear, Timon.

Goethe hat in einigen Stücken zwar dies tragiſch-ſchauſpieleriſche Material beſchafft, aber es ſchauſpieleriſch und tragiſch nicht ausgenuzt. So iſt im Egmont der Widerſpruch zwiſchen ſeiner politiſchen Aufgabe und ſeinem ſanguiniſchen Naturell; im Taſſo ähnlich. Man ſieht wohl im Egmont, daß er ſein Thema öfter wieder bringt, am nachdrücklichſten nach Oraniens Abgange; erſt die Beſorgniß, dann das Abſchütteln des fremden Tropfens. Aber der Tropfen ſollte in ſeinem eigenen Blute ſein, der allgemein menſchliche Antrieb der Vorſicht im fortwährenden Kampfe mit ſeinem entgegenſtehenden Naturell ſtehen und dieſer Kampf die Lehre, der Charakter und das ganze Stück ſein. Seine Aufgabe iſt eine, die äußerſte Vorſicht erfordert, wenn er nicht untergehen ſoll, aber er hat mannigfaltige ſchöne und glückliche Eigenſchaften, er kann Alles, nur nicht, was er können ſoll, um nicht unterzugehen. Die verlorenſte Repriſe des Themas iſt, wo ſein Schreiber ihm den Warnungsbrief des ſpaniſchen Freundes reſumirt. Aber man ſieht doch, was Goethe wollte, und daß es das war, was er im Shakeſpeare gefunden.

In der Maria Stuart iſt eine ſolche Szene, wo die Maria der Eliſabeth gegenüber gar wohl weiß, was ſie thun müßte, aber es nicht thun kann. Wäre das Thema des ganzen Stückes in Maria die feine Politikerin mit einem Weibe zuſammen, das in der Gewalt ihrer Affekte iſt, ſo würde Charakter, Tragik und Alles gewonnen haben, ſo aber erſcheint dieſe Szene, wie die meiſten Schiller'ſchen Effekte der Art

eben nur ein willkürlich und ohne irgend eine Nothwendigkeit eingelegter theatralischer Effekt.

In Bezug auf Ihre Einleitung zu der Heiterethei-kritik gebe ich Ihnen darin völlig recht, daß die Bildungsstufe durchaus kein Motiv zur Schuld geben darf, daß diese durchaus nur eine Zulassungssünde der praktischen Vernunft, wenn auch eine That der Leidenschaft sein muß, die nicht einmal mittelbar von der Bildungsstufe abhängen darf; daß, wie ich schon oben gesagt, der Wagende weiß, daß er ein Wagestück begeht, und daß er durchaus nicht glauben darf, das Rechte zu thun. Um auch eine Formel zu machen, der tragische Held weiß, was er soll, er thut, was er mag und leidet, was er muß. Der Dichter darf hier nicht einmal einen falschen Schein entstehen lassen, wie ich es in meinem Erbförster that, wo die Sophistik der Leidenschaft ohne die Ironie des Dichters steht. Vor Jahren traf ich einmal einen hiesigen Postsecretair, der mir erzählte, er besitze das Buch, und, darüber redend, die Einwendung machte: der Erbförster habe aber doch nicht recht. Ich meinte erst, der Mann wolle mit mir spaßen, daß er mit so feierlichem Ernste als einen Fund seines Nachdenkens ankündigte, wovon ich meinte, es verstehe sich von selbst. Wie ich dann im Shakespeare fand, besonders im Makbeth, wie ängstlich klar er in solchen Fällen zu Werke geht, gelobte ich mir, künftighin lieber zu deutlich zu werden. Aber für diesmal davon genug. Das nächstemal von der historischen Tragödie. Mir ist zunächst darum zu thun, zu wissen, wie Sie mit dem zufrieden sind, was in diesem Briefe steht. Und dies ist ein so wichtiger Grund meiner Mittheilung, daß ich ihn in der Einleitung dazu nicht hätte vergessen sollen, die, wie ich jezt beim Durchlesen gefunden, ganz anders aussieht, als sie aussehen sollte. Ich dachte aber vorher nicht über das nach, was ich Ihnen schreiben wollte, weil

ich mich gut genug kenne, um zu wiſſen, daß dann aus dem Schreiben gar nichts geworden wäre. Und hätte ich ein Conzept gemacht, ſo wäre es nicht abgeſchrieben worden. Drum, lieber Freund, ſein Sie nachſichtig und nehmen mich wie ich bin, ſelber im Concept. Einen Aufſatz, von dem ich unſer'm Freunde Freytag ſchrieb, daß ich ihn bald an Sie ſchicken würde, habe ich auch liegen laſſen; er klingt, ſo weit er fertig, verdammt arrogant, obgleich ich mir bewußt bin, daß nur eifrige Ehrlichkeit mir ihn diktirt hat.

Ei, lieber Freund, wo iſt denn die Geſchichte der Romantik geblieben? und die Geſchichte der franzöſiſchen Literatur, die Sie mir freiwillig zu ſenden verſprachen? Nun erſcheint, wie ich angezeigt las, wieder eine neue Auflage zu Ihrer deutſchen Literaturgeſchichte des 19. Jahrhunderts. Sie wußten, daß ich mir die erſte Auflage angeſchafft hatte und arbeiteten die zweite aus reiner Bosheit um, damit ich betrogen ſei. Sie können das wieder gut machen, ſoweit ſolche Sünde wieder gut zu machen iſt. Dachten Sie noch, mir die franzöſiſche zu ſchicken, ſo tauſchen Sie dieſe mit der deutſchen um. Doch nicht, wie ich will, ſondern u. ſ. w.

Und nun wäre es wohl Zeit zu fragen, wie Sie ſich befinden, wie Ihre liebe Frau, an die meiner Frau und meine herzlichſten Grüße. Wir befinden uns leidlich — aber das iſt eine leidige Höflichkeitsformel, auf ſolche Leute berechnet, die es uns übel nehmen, wenn wir uns wohl befinden. Darum, da Sie nicht unter dieſe gehören, wir befinden uns ganz gut und haben unſere große Freude an einem kleinen Mädchen — Gott gebe, daß es nicht einmal umgekehrt der Fall wird, d. h. kleine Freude an einem großen Mädchen —, das nun ein Vierteljahr alt und auch ſchon geimpft iſt; auch die beiden größer'n Teufelchen ſind auf dem Zeuge und machen uns Freude, Schrecken und Aerger, alles in einem Athem; auch dieſe grüßen

den Onkel und die Tante Schmidt; ob ſie wirklich wiſſen, wen ſie damit meinen, will ich dahingeſtellt ſein laſſen, und es wäre recht ſchön, wenn Sie einmal wieder hierherkämen, Ihr Gedächtniß aufzufriſchen. Und nun noch ein herzlich Lebewohl; bleiben Sie mir gut, wie Ihnen

Ihr
Otto Ludwig.

Dresden, 14 September oder wenigſtens daherum,
Ao 1858.

28

An Julian Schmidt

Herzlichſten Dank, lieber Freund, für Ihr ſchönes Geſchenk!

Ich hatte es ſchon einige Tage lang, ehe ich deſſen ganzen Werth für mich erfuhr. Nach meiner Weiſe, wie — doch sans comparaison — die Katzen mit den Mäuſen thun, erſt mit einem guten Biſſen zu ſpielen, bevor ich ihn verzehre, nahm ich mir erſt das aus dem Buche, was ohne Hülfe von Meſſer oder Scheere zu erlangen war; und da ſchon hatte ich öfter die Empfindung, als wäre das Buch in meiner Hand eigentlich ein gedruckter Brief und zwar eine Antwort von Ihnen auf mein Letztes — wie die Kaufleute ſagen — an Sie. Hatte ich doch eine Analogie zur Hand. In dem Hefte, worin ich die Reſultate meines vergleichenden Studiums Shakeſpeares, Goethes, Schillers u. ſ. w. und anderes dahin Einſchlagende, wie es mir eben kommt, niederſchreibe, ſind ganze Seiten, die „lieber Freund“ überſchrieben und mit meinem Namen und beliebigem Datum beſchloſſen, als Briefe an Sie auf die Poſt gegeben werden könnten. Wie ich nun ganz zufällig einmal noch nicht aufgeſchnittene Blätter

auseinander bog und dazwiſchen ſpähte, fand ich die Beſtätigung meines Gefühles.

Lieber Freund, ich weiß es, die Worte ſind matt, die Sie hier leſen; und zwar, ich muß es geſtehen, durch eine Gewalt, die ich mir anthue; wie ein Kind wohl ſeinen geflügelten Gedanken mit faſt geſchloſſenen Beinen folgt, um das Gleichgewicht nicht zu verlieren. Die Freude über Ihre liebende Teilnahme, die in der Widmung ſpricht, könnte ausſehen wie eine Acceptation deſſen, was ſie darin ausſpricht. — Lieber Freund, ſähen Sie, was ich zu zeigen mich ſchäme, ſie würden Ihre Abſicht über Erwarten erreicht ſehen. Sie haben mich erfreut und ermuthigt, wie es mir ſelten in meinem Leben geſchehen iſt. Doch glauben Sie auch nicht, daß ich Ihnen für die Ehrlichkeit Ihres Tadels in meinem Herzen jemals weniger danke.

Dies Papier ſoll ſein wie ein Glas, aus dem nur Ein Toaſt getrunken wird; darum ſei hier geſchloſſen. Auch über das Buch ſelbſt will ich hier nichts weiter ſagen, als daß Ihnen gelungen iſt, nach Feſtſtellung des verhältnißmäßigen Werthes, Schillers Geſtalt aus Ihren theilweiſe widerſtrebenden Bedingungen und zwar faſt nur mit von ihm ſelbſt beſchafften Materiale — darum nur ſchwieriger, doch auch glücklicher — ſo ſchön und achtunggebietend ihm nachzubauen, daß den meiſten unbedingten Verehrern des großen Mannes, wenn ſie ſehen könnten, das phraſenhafte Ding, welches ſie als ſein Bild auf den Altar ihres Herzens geſtellt, als eine Karrikatur dagegen erſcheinen müßte.

Meine Frau grüßt Sie herzlichſt, wir Beide Ihre liebe Frau, die wir, wie Sie, nur zu kurze Zeit ſahen und ſprachen. Auch meine Teufelchen wollen erwähnt ſein.

Bleiben Sie gut, lieber Freund,

Dresden, Pillnitzerſtraße No 35B — Ihrem
29 October 1859. — Otto Ludwig.

29

An Julian Schmidt

Lieber Freund, ich überzeuge mich immermehr, daß es für das poetiſche Drama nur zwei Compoſitionsarten gibt, die des Sophokles und die Shakeſpeares. Beide ſind ſich übrigens innerlich weit näher verwandt, als der erſte Blick auf beide glauben mag. In beiden iſt Darſtellung einer Handlung Darſtellung des handelnden Menſchen, oder wie man gewöhnlich ſagt, der Charakter die Hauptſache. Der Vorgang iſt ein innerlicher und das Äußere ſchließt ſich darum wie der Körper um die Seele. Anders iſt es in der Leſſing- oder franzöſiſchen Form; hier iſt die Maſchinerie, der Mechanismus das eigentliche Stück, während er dort Nebenſache iſt; dieſe geht mehr auf das Kunſtſtück aus, während jene auf das Kunſtwerk. Hier iſt es weniger die Poeſie oder die Weisheit des Dichters, die wird vergeſſen, indem wir ſie fühlen, hier iſt es mehr ſeine Geſchicklichkeit, die uns Anerkennung abnöthigt. Leſſing vergleicht einmal bezeichnend genug das Drama einer Maſchine und ſagt davon, diejenige ſei die beſte, die am wenigſten Räder habe. Damit war eigentlich der Vorzug der poetiſchen Form zugeſtanden, denn dieſe braucht gar keine Räder; in ihr thut die Naturkraft, was dort Maſchinen thun müſſen; ſie iſt ein lebendiger Strom, während jene ein Kunſtkanal mit Schleußen iſt. Aber wir wollen auch Leſſing nicht aufbürden, daß er die Kunſtform in ſeiner Emilia für die beſte eines poetiſchen Werkes erklärt haben würde. Dagegen zeugen ſeine Äußerungen bei Gelegenheit Richard III, wo er die Tragödie der Franzoſen mit einem Miniaturbild für einen Ring vergleicht, und zahlreiche andere Stellen ſonſt in der Hamburger Dramaturgie. In der Emilia hat er nur ſein in der H. Dr.

gegebenes Verſprechen erfüllt, mit Beibehaltung der ſtrengſten franzöſiſchen Form etwas Ergreifenderes und der wahren Tragödie näher Kommendes zu leiſten, als Corneille mit all ſeinen Licenzen gethan. Und wer wollte leugnen, daß er ſein Verſprechen glorreich erfüllt habe! Und wer, daß ſolch ein Faktum nöthig war, ſeinen Behauptungen den Nachdruck zu geben, der ſie erſt ſtark genug machte, die Tyrannei des franzöſiſchen Geſchmackes über die ganze gebildete Welt zu brechen? Betrachtet man übrigens die Geſtaltungskraft, die beſonders in der Geſtalt der Orſina einen Höhepunkt erreicht, der noch über alle Geburten der deutſchen dram. Literatur ſiegend hinwegſchaut, ſo möchte man bejammern, daß dieſer Leſſing nicht noch einmal in Goethe geboren wurde. Wie er nun daſteht, iſt er der Zertrümmerer der alten Zwingburg, aber der Staub des Schuttes liegt überall auf ſeiner rüſtigen Geſtalt. Aber es iſt nicht blos das Uebergewicht des Verſtandes über Gefühl und Phantaſie — übrigens kein Wunder; es war meiner Ueberzeugnng nach durchaus kein Ergebniß unharmoniſcher Begabung in ihm, es war nur die nothwendige Folge der ſtärkern Uebung jenes Vermögens; ſein Verſtand mußte der Phantaſie und dem Gefühle Bahn hauen, und dieſe Arbeit, welche die thätige Kraft auf Koſten der ruhenden übend ſtärkte, währte bis in jene Lebenszeit, wo Phantaſie und Gefühl ohnehin zu bleichen und der Verſtand die Oberhand von ſelbſt zu erhalten beginnt. Ich wollte ſagen, es iſt nicht blos das Uebergewicht des Verſtandes im Dichter, was der Emilia die Aehnlichkeit mit einem Spiele Schach gibt; es liegt das vielmehr in der Form des Stückes, der ſogenannten einheitlichen.

Die übelſte Eigenheit dieſer Form in Hinſicht auf ideale und tragiſche Behandlung eines Stoffes iſt die, daß ſie durchaus keine Perſpektive verſtattet, daß ſich alles Einzelne darin mit gleicher Wichtigkeit aufdrängt.

Sie kann wegen ihrer Künſtlichkeit nicht ohne zahlreiche kleine Behelfe beſtehen; dieſe kleinen Behelfe treten nun mit in die ideale oder tragiſche Reihe hinein. Die Urſache oder beſſer der Vorwand, den man gebraucht, zum Beiſpiele eine Figur von der Szene zu bringen, weil Etwas darauf vorgehen ſoll, was ſie jezt nicht erfahren darf, bekommt nun die Wichtigkeit einer Miturſache der Cataſtrophe. Bei der poetiſch-einheitlichen Form (bei Sophokles) iſt die Handlung oder der Stoff ſo einfach, daß man dergleichen Behelfe nicht nöthig hat, aber die ſophokleiſche Tragödie kann auf unſern Bretern nur als culturhiſtoriſche Merkwürdigkeit erſcheinen. Die einheitliche Form verträgt ſich nur noch mit einer Art der poetiſchen Behandlung, mit der, wo die Situation und die Reflexionen des Dichters darüber die Hauptſache ſind (die Schillerſche). Aber ich ſprach zunächſt von der Leſſingform in der Emilia. Welcher neuere oder überhaupt welcher Dichter möchte ſich in der Geſchicklichkeit neben Leſſing ſtellen! Wer in der Geſtaltungskraft, wer in der Großartigkeit der Anlage! Was kann er in dieſer Form vermögen, wenn es Leſſing nicht gelang, in ihr ein Kunſtwerk zu ſchaffen? So künſtlich die Maſchinerie iſt, ſo ſieht man doch beſtändig, daß es Maſchinerie iſt. Die Abſichtlichkeit des Autors theilt ſich dem Zuſchauer oder Leſer mit. Die Perſonen dramatis, ſo wunderbar ſie ausgeſtattet ſind — das vergeſſen wir nie während des ganzen Stückes — ſie ſind doch nur Schachfiguren; wir bewundern den meiſterhaften Spieler und nebenbei erſt, wie dieſe Schachfiguren, indem ſie der Spieler zieht, vermöge ihres kunſtreichen Mechanismus ſich wie Menſchenbilder geberden. Immer iſt es mehr die geſchickte Combination des Autors, der wir mit den Augen unſers Geiſtes folgen, wie mit den leiblichen den Manipulationen eines Taſchenſpielers; wenn dieſer Roſen vor unſer'm Angeſichte blühen macht, haben wir

weder für die Schönheit, noch für den Duft der Blume Aufmerkſamkeit übrig, wir ſehen ihm auf die Hände, nicht auf ſeiner Hände Werk. Ich ſage nochmals: das iſt weniger ein Mangel in Leſſings Begabung, als die Natur dieſer Kunſtform. In der Minna fällt uns dergleichen nicht auf; die mehr verſtändige Natur des Luſtſpiels verträgt ſich beſſer mit der Form, in welcher der Verſtand ſich nicht verbergen kann. Denken wir uns die Emilia in der Shakeſpeare'ſchen Form ausgeführt — jezt nicht zu gedenken, daß die Emilia eigentlich keine Tragödie, ſondern ein ſogenanntes Rettungsdrama iſt, daß darin der Prinz die Schuld nnd Emilia, Odoardo, Appiani das Leiden haben, der Held die Figur iſt, die wir am liebſten entbehrten und die ſich doch am breiteſten macht — ſo würden alle die Behelfe wegfallen oder diejenigen, welche man nicht entrathen könnte oder wollte, doch in ein ganz anderes Verhältniß zum tragiſchen Grundgedanken des Ganzen treten. Wenn es Sie nicht verwirrt, lieber Freund, einem verwirrten Führer zu folgen, ſo machen wir einen Abſtecher auf das Rittergut unſerer Freundin, der Frau Birchpfeiffer. Kennen Sie, um das erſte, beſte zu nehmen, die Waiſe von Lowood? Es kann nicht leicht ein geiſtloſeres Mittel geben, als das, durch welche unſere Freundin den Lord erfahren läßt, was er wiſſen muß. Er geht eben — wahrſcheinlich zufällig — vorüber, wie die Feindin der Waiſe ſich zeigt, wie ſie ſich von ihm behorcht, nicht gezeigt haben würde. Gewiß kein geiſtloſeres, aber es erfüllt einfach ſeinen Zweck und thut nicht mehr, während jedes andere und das geiſtvollere dies am ſicherſten gethan hätte. Wie wunderbar kunſtreich iſt die Art dagegen, wie Odoardo hinter das kommt, was er wiſſen muß, um dem Prinzen ſeinen Brei zu verſalzen. So iſt bei Leſſing die Künſtlichkeit des Mittels die Hauptſache geworden; das ganze Stück iſt eigentlich nichts anderes, als eine

Darſtellung dieſes Mittels. Die erſten Akte enthalten die Entſtehung von allerlei Handhaben zu der ſpäteren Entdeckung Odoardos, die übrigen bis zur Kataſtrophe dieſe Entdeckung ſelbſt. Und welche Anzahl von Mitteln zum Mittel, z. B. daß Odoardo ſeine Frau noch gar nicht kennen muß, weil er ſonſt ſein Kind auf dieſem gefährlichen Boden ihr nicht allein anvertraut hätte, der Vorwand, warum er getrennt von ihnen lebt; der von Marinellis Seite ſo ſeltſame laute Zank mit Appiani, welcher doch das Mittel des Ueberfalls nicht herbeiführt, da Angelo ſchon vorher ſeine Recherchen deßhalb macht. Ferner die Vorwände, warum Emilia gegen alles Coſtume allein in die Meſſe geht, der Umſtand mit dem Briefe, der Vorwand, warum Odoardo ſeiner Tochter Rückkehr nicht erwartet u. ſ. w. Bei Shakeſpeare wird nie das Mittel zum Zwecke, er braucht keine Behelfe und wo er ſie braucht, treten ſie zurück, bei ihm erſcheint das Nebending als Nebending und drängt ſich nicht vor in die Reihe der Hauptſachen, ſtört alſo das Typiſche nicht. Vergleichen Sie die Behandlung des Zufälligen bei Shakeſpeare im Romeo, wo es warlich ſtark genug iſt, mit der in der Emilia, bemerken Sie, wie Leſſing durch ſeine Bemühungen, die Einwirkung des Zufälligen zu maskiren, ihm nur noch größere Wichtigkeit gibt, der naiven Behandlung Shakeſpeares gegenüber, der vom Zufall ſelber nichts zu wiſſen ſcheint oder ihn doch durchaus nicht heraushebt, ſondern ihn wie ein Unweſentliches, eine Kleinigkeit traktirt, wodurch er uns bewegt, ihn für dasſelbe anzuſehen.

Ich führe nicht Krieg mit Leſſing, ſondern mit ſeiner Form.

Wie iſt da ein ſtetes Verbergen und Maskiren dieſes und des kleinen Einzelnen und wiederum ein Markiren und abſichtliches Fingerzeigen auf anderes!

Welche Anſtrengungen, dieſem Netze von Verſtandesbeziehungen zu folgen, es bei ſich zu behalten!

Was den Zufall betrifft, ſo iſt, was ihn vom Drama ausſchließt, daß er jederzeit uns erinnert, er ſei ein Behelf des verlegenen Dichters; daß er uns dadurch — ich wollte ſagen, wenn er uns erinnert, er ſei ein Behelf. Jeder wird aus ſeiner Erfahrung wiſſen, daß das Zufällige im Drama uns in dem Grade mehr oder weniger ſtört, als es uns mehr oder weniger daran erinnert, daß dem, was wir vor uns vorgehen ſehen, eine fremde Abſicht zu Grunde liegt, mit einem Worte, als es uns mehr oder weniger das Bedürfniß des Dichters zeigt.

Lieber Freund, warum um ein kleines Weniger oder Mehr ſich entſchuldigen, wo ſchon Zuviel und Zuwenig iſt! Mag Ihnen auch etwas ſchwindlig werden in meinem Irrgarten, ich frage nicht danach — es iſt ein ſehr gutes Mittel, mit dem Hute in der Hand zu gehen; aber nur dann, wenn man nicht zu blöde iſt, ihn gelegentlich als Waffe zu brauchen und ihn, ſtatt ſich, Andern auf und um den Kopf zu werfen, kommt man ſicher durch das ganze Land. Ich muß Ihnen einen Blick gönnen in das Paradies meiner Elementaräſthetik. Die Künſte theile ich ein in Künſte des Raumes und der Zeit; ich verlange vom Kunſtwerk Geſchloſſenheit und Ganzheit, dieſe entſteht mir durch Beziehung*) der Teile auf einander, dieſe nenne ich bei den Künſten des Raumes Symmetrie, bei den Künſten der Zeit (eigentl. in der Zeit) Cauſalität — wiewohl dieſer Ausdruck eigentlich nur auf die Poeſie paßt und auch für dieſe zu eng iſt; und für die Muſik, die nothwendig auch eine gewiſſe Logik der Empfindungen bedarf, nur uneigentlich zu verſtehen

*) Dieſe Beziehung bei den Künſten des Raumes eine ſinnliche, bei denen der Zeit eine ideale.

iſt. Auf dieſem Wege komme ich zu dem Satze: ein Kunſtwerk iſt ſchön, in welchem, wenn es den Raumkünſten angehört, die Symmetrie, wenn den Zeitkünſten, die Cauſalität weder bemerkt, noch vermißt wird; das will ſagen: ſich weder als vorhanden, noch als fehlend aufdrängt, ſondern darin iſt, wie die Geſundheit in einem geſunden Menſchen. Es verſteht ſich, daß die Abſicht des Dichters und zwar eine ganz beſtimmt auf einen gewiſſen Eindruck des Ganzen zielende Abſicht in jedem kleinſten einzelnen Theile des Kunſtwerkleibes wirkend gegenwärtig ſei, wie die Seele im Leibe der lebendigen Creatur, aber ebenſo nöthig iſt, daß ſie nirgends als ſolche wahrgenommen werde. Der nie zu entſcheidende Streit der Materialiſten und Idealiſten (ſo heißt wohl der Gegenſatz?) iſt mir der preisvollſte Lobgeſang auf den Schöpfer des Kunſtwerkes Menſch. An der Richard-Wagnerſchen Muſik verdrießt mich der doppelte Fehler, erſtlich daß ſeinen Ton- und Accordfolgen das fehlt, was ich uneigentlich Cauſalität oder meinetwegen Logik der Muſik nenne, zweitens, daß dieſer Fehler ſo recht die Abſicht, d. h. Verſtandesabſicht, bewußte, kalt rechnende Abſicht wie ein Horn auf der Stirne trägt, den ſtoßend, der ſie nicht ſieht.

Davon genug für diesmal, denn ich habe, ſeit ich Freytags Fabier als nächſter Tage aufzuführende im Tagebuch des Dresdener Anzeigers angezeigt gefunden, keine Stimmung für dergleichen mehr. Mir iſt's wunderlich zu Muthe, wie mir's vor keiner erſten Aufführung eines Stückes von mir zu Muthe war. Zwar bin ich wegen der Beſetzung der Rollen getröſtet; die könnte nicht zweckmäßiger ſein, aber —

Als ich die Fabier las, wurden mir die Augen wenig trocken vor der ſchönen Poeſie und Sprache, aber wenn ich an eine theatraliſche Darſtellung der Tragödie dachte, ſo nahm der Gedanke die Form des

Wunſches an: Daß ſie doch nicht aufgeführt würde! Ich weiß nicht warum mir die Gerüchte von einer bevorſtehenden Aufführung als eben bloſe Gerüchte vorkamen; aber es geſchah ſo und das hielt mir die Sorge um das Gegentheil ab. Aber Freytag ſelbſt riß mich aus meiner Täuſchung und ſeitdem habe ich alle Gründe für einen guten Erfolg, die ich auftreiben konnte, gegen die Gründe, die mich fürchten machten, täglich aufmarſchiren laſſen, aber vergeblich; das Reſultat meiner Ueberlegungen blieb immer dasſelbe: die Fabier müſſen bei einer Aufführung einen Theil des günſtigen Eindrucks, den ſie beim Leſen machen, wieder einbüßen.

Um Ihnen deutlich zu werden — wenn das überhaupt nöthig iſt — laſſen Sie mich Einiges ſagen. Meinem Gefühle nach iſt das Stück epiſch componirt und empfunden, nicht dramatiſch; ich glaube, eine Wirkung von Freytags Beſchäftigung mit dem Romane. Denn wir machen uns eben ſo ſehr einer Form zu eigen, als wir zu ihren Eigenthümern werden; ja, wir beſitzen die Form nur, die uns beſizt. Ein ander Ding iſt es mit Gutzkow, deſſen Dramen keine Dramen und deſſen Romane nicht Romane ſind, nur Verwerthungen der Zeit des Autors zum Beſten ſeiner Eitelkeit und ſeines Geldbeutels. Ich bin feſt überzeugt, daß, wer ſich epiſch beſtimmt hat, wenn er zum Drama ſchreiten oder auch nur zurückkehren will, erſt eine Revolution ſeines ganzen poetiſchen Weſens durchmachen muß, deren Ergebniß dennoch ein fragliches bleiben wird — wenigſtens für die nächſte Produktion.

Die dramatiſche Compoſition braucht ein ſtarkes einheitliches Centrum. Jener Bauer ſagte: wenn ſie ſich kriegen, iſt's ein Luſtſpiel; wenn ſie ſich nicht kriegen, iſt's ein Trauerſpiel. Er hatte nicht unrecht, wenn er meinte, daß das dramatiſch Wirkende in einem Drama ſich auf eine einfache Formel der Span-

nung zurückführen lassen müsse; nur daß es eben die angegebene nicht sein muß. In einem Liebesstücke könnte allerdings es jene Formel sein, welche sich etwa so modifizirt im Verlaufe des Stückes: erstlich: werden sie sich kriegen? Sie werden sich wohl nicht kriegen! Nein; sie kriegen sich nicht.

Diese Einheit der Spannung knüpft sich nun an Eine Person oder mehre, die für Eine stehen (z. B. Romeo u. Julie; Brutus u. Cassius). Denn der Dramatiker muß jede Theilung des Interesses fürchten. Die Spannung der Tragödie muß an dem Faden des ethischen Grundgedankens gehen; indem die erste Handlung eine Schuld und die nachfolgenden Fortsetzungen derselben oder Reaktionen der beleidigten Mächte, fällt solchergestalt der ideale und der causale Nexus zusammen; die Spannung ist die Erregung unsers ethischen Gefühles; dieses erwartet einen Ausgang, der Natur des Beginnes gemäß; jedes Thun darin, ist eine Steigerung derselben Erwartung; das Ganze des Thuns darin hat nur diese Erwartung zur Seele und eine dem Verstande völlig einleuchtende Herleitung seiner einzelnen Momente aus einander, zum Körper. Dadurch wird Tragisches und Dramatisches Eines. Bei Shakespeare fällt nun auch das Poetische und Theatralische damit zusammen. Man betrachte z. B. den Makbeth. Wir sehen eine Unthat, welche, wie unser ethisches Gefühl verlangt, sich bestrafen muß. Nun ist die Gliederung diese: Erste Schuld: der heimliche Mord des Königs. Dieser zieht den andern nach sich, die Vergrößerung der Anfangsschuld: Banquos Mord. Dieser das Auskommen beider, den Selbstververrath bei der Tafelszene. Die Folge davon ist, daß die beleidigten äußeren Mächte reagiren, davon die Folge des Helden Untergang, d. i. der äußerliche, der aber nur ein sichtbares Symbol seines innern Unterganges ist.

Das ethiſche Gefühl wird durch die zweite Schuld in ſeiner Erwartung beſtärkt; mit dem Selbſtverrath beginnt die Erfüllung ſeiner Erwartung.

Für den Verſtand iſt die Cauſalität völlig klar und befriedigend; ſo ſehr, daß die Anekdote zum Typus wird; nicht blos die Geſchichte des einzelnen Makbeths, ſondern aller Makbeths. Ein Mord macht andere nöthig, der mörderiſche Uſurpator wird Tyrann; der Tyrann fällt den beleidigten Mächten. Die Hauptſache: wenn dies auch nicht in allen Fällen geſchieht, ſo fühlen wir: es ſollte in allen Fällen ſo geſchehen. Dadurch wird die ideale Welt: „die Wünſche unſeres Gefühles, wie die Dinge ſein ſollten," mit der objektiven, „wie die Dinge wirklich ſind" ausgeglichen. Und auf der Grenze der beiden Welten, der Boden, auf dem ſie einander gleiche Zugeſtändniſſe machen, iſt der wahrhaft poetiſche.

Ferner ſind die Gelenke dieſer Gliederung die theatraliſchen (ſchauſpieleriſchen) Effekte; dieſe laufen nicht zufällig neben jener her. Sie ſind: die Mordſzenen, der Selbſtverrath des überlaſteten Gewiſſens in der Tafel- und in der Nachtwandelſzene. Ebenda ſind die Hauptſtellen des Stückes in poetiſcher Hinſicht.

An dem Faden dieſer Gliederung läuft die tragiſche Stimmung wie eine magnetiſche Strömung fortwährend vor und zurück. In der Schuld iſt der Ausgang, im Ausgange die Schuld, in jedem Momente zwiſchen beiden ſind beide, Schuld und Ausgang ideal gegenwärtig.

Die Einheit der Spannung knüpft ſich an Eine vortretende Geſtalt oder an mehre, die für Eine ſtehen und wird zur Theilnahme (Romeo u. Julie; Brutus und Caſſius). Der Held iſt immer gegenwärtig; ſpricht er nicht ſelber, wird von ihm geſprochen, alles Handeln im Stücke geht von ihm aus oder bezieht ſich auf ihn.

Was dieſe Szenen unterbricht, um uns friſch zu erhalten, ihnen zu folgen, bringt kein neues Intereſſe, welches dem Hauptintereſſe ſchädlich werden könnte. Davon machen nicht einmal ſeine Doppelhandlungen (Shakeſpeare's mein ich) eine Ausnahme. Vielmehr iſt das ſtärkere Gefühl der Einheit des Ganzen ihr Hauptzweck. Wenn wir zwei Arme eines Körpers ſich dienen und zu einem Zwecke arbeiten ſehen, ſo überzeugt dies mehr von der Einheit der Seele in dieſem Körper, als ſähen wir nur einen Arm. In Shkſp's Tragödieen ſtehen nie die Faktoren der Doppelhandlung ſich als coordinirte gegenüber, die Subordination des einen unter den andern iſt in keinem Momente zweifelhaft. Z. B. die Doppelgeſchichte: was ein Sohn thut, ſeinen gemordeten Vater an deſſen Mörder zu rächen. Hier iſt Hamlet der Sohn, dort iſt er der Mörder; Hamlet iſt in beiden und in beiden die Hauptperſon; was Laertes will und was er thut, intereſſirt uns zunächſt nur um des Objektes, um Hamlets willen. Im Lear ſind eigentlich nicht zwei verſchiedene Vorgänge, ſondern es iſt faſt bis in das Einzelne, derſelbe Vorgang zweimal, einmal die Blindheit des Affektes mit geiſtiger (Wahnſinn), einmal mit körperlicher Blindheit beſtraft; wir durchleben dieſelbe Geſchichte zweimal mit. Wie fühlbar gleichwohl iſt, die eine der andern ſubordinirt; wenn Lear auftritt treten Gloſter und Edgar in die Stellung bloſer ſympathiſirender und reflektirender Zuſchauer zurück, eine Art des antiken Chors. Ganz wie in einem Muſikſtück mit einer obligaten Stimme; ſo bringt wohl ein ander Inſtrument das Thema in beſcheidenſter Weiſe als Vorſpiel und wird in dem Augenblicke zur bloſen Riſpien- (Begleitungs-) Stimme, wo die obligate Stimme mit dem Thema in allem Ausdrucke, deſſen dieſes fähig iſt, auftritt. Ein Hauptvortheil dabei iſt, daß keiner der beiden Vorgänge die Stimmung weg-

nimmt oder modifizirend ſchwächt, die der andere, beſonders der Hauptvorgang bedarf, um zu wirken, was er wirken kann; im Gegentheile macht der Nebenvorgang die Stimmung zurecht, die der Hauptvorgang braucht. Ein Nebengrund wäre, daß nicht leicht eine Bühne mehr als einen hervorragenden Schauſpieler hat.

Nun tritt in den „Fabiern" weder einer der beiden Hauptvorgänge, noch im Ganzen Eine Perſon ſo ſtark hervor, daß unſer Intereſſe ihn vollends hervorzöge und ſich daran heften könnte. Zuerſt, was die Vorgänge betrifft: an welchen ſoll ſich unſere Spannung und Theilnahme in dem Maße knüpfen, daß der andere in die Stellung eines Mittels zurücktritt? Ich finde in den zwei Vorgängen nicht zwei Faktoren einer geſchloſſenen Doppelhandlung im Shakeſpeare'ſchen Sinne, vielmehr zwei ganze Dramen, nicht zwei Seiten einer und derſelben Sache, ſondern zwei innerlich verſchiedene Dinge, die, organiſch ſich abſtoßend, nur mechaniſch verbunden ſind. Die innere Verſchiedenheit wird durch die Erörterungen für und gegen die Miſchehe zwiſchen Patriziern und Plebejern, noch ſtärker herausgehoben. Was hat eine Tragödie durch Rangverſchiedenheit unglücklicher Liebe mit der Tragödie gemein, die einen Mord und deſſen Sühnung abhandelt, wenn dieſer Mord nicht in Folge jener Liebe und auch von keinem der beiden Liebenden begangen iſt und ſolchergeſtalt die Sühnung des Mordes mit dem Untergange der Liebenden Eines wird, wodurch Eine Spannungsformel beide Vorgänge zuſammen faßte als Eines. Wir haben durch das ganze Stück zwei Formeln, welche der Verſtand zuſammenfaſſen muß, denn das Gemüth hat den Athem nicht lang genug dazu: die eine: „werden die Liebenden vereinigt werden?" die andere „wird der Mord ungeſühnt bleiben?"

Wäre der alte Conſul ſelbſt der Mörder, dann möchte immer der alte Icilius auf die epiſche Art zum Mitwiſſer werden, wie er es wirklich wird. Aber es iſt nur im Allgemeinen klar, daß ein Fabier die That vollbrachte; dann handelt es ſich auch nicht um das einfache Ja des Conſuls zu der Ehe, ſondern um die Aufhebung eines Geſetzes, — und zulezt iſt die ganze complizirte Intrigue des alten Icilius vergeblich, und ſie könnte wegbleiben, ohne großen Schaden. — Ueberall tritt uns in der Compoſition die epiſche Weiſe der Verknüpfung entgegen; nur die äußerſten Räder der beiden Maſchinen greifen ineinander.

Was die Perſonen betrifft; welche iſt nun eigentlich der Held? In jedem der beiden Vorgänge bindet ſich die Spannung und damit das gemüthliche Intereſſe an andere Perſonen, in dem einen an die beiden Liebenden, in dem andern beſonders an den Marcus Fabius, wenn nicht an die ganze Fabierjugend. Gemein haben beide Vorgänge eigentlich nur den Cäſo, der in keinem von beiden der Held, der in dem einen der ariſtokratiſche Vater, das Hinderniß, und in dem andern das Schickſal ſelber iſt. In ſeiner durchaus epiſchen Haltung iſt er zum Helden des Stückes am wenigſten geſchickt — wenn Leſſings Ausſpruch „ein ſtoiſcher Charakter ſei zum Tragödienhelden unbrauchbar da ſich unſre Theilnahme ſtets nach dem Maße des Leidens proportionire, welches der Held ausſpreche“ wahr iſt.

Was nun das Schlimmſte iſt, ein Vorgang raubt dem andern, eine Geſtalt der andern die Lebensluft zu der Wirkung, die er oder ſie an ſich haben könnte.

Der Mord und was darum und daran hängt, läßt uns nicht die Stimmung, in die Süßigkeit der Schmerzen getrennter Liebe uns mit zu verſenken, von den Liebenden kommend müſſen wir immer

von Neuem wieder den ethiſchen und creatürlichen Schauder vor der Blutſchuld des Meuchelmordes einer ganzen Rotte an einem Einzelnen verwinden. Einmal dafür geſtimmt, folgen wir dem blutigen Makbeth mit tragiſcher Luſt von Schuld zu Schuld, von Leiden zu Leiden bis zum Untergange. Das an ſich Angenehmſte würde von uns als unangenehme Störung empfunden werden, wenn es das an ſich Grauſige unterbräche; und gelänge es ihm, uns mit der Störung zu verſöhnen, würden wir, was vorhin uns unwiderſtehlich lockte, verabſcheuen. Wie anders das im Roman, als in der Tragödie wirke, kann uns ein Blick auf irgend einen Roman von Dickens oder in ſeinem Geiſte entworfen, zeigen. Die meiſten Dickensſchen Romane enthalten eine Liebes- und eine Mordgeſchichte, welche äußerlich ineinander greifen, ganz ähnlich wie dieſe beiden in den Fabiern; ja Freytag braucht nur ſeinen eigenen Roman „Soll und Haben“ mit den Fabiern vergleichend zu betrachten.

Dazu der übrige epiſche Apparat, die Abſicht, nicht Leidenſchaften, ſondern Geſinnungen und Sitten zu ſchildern, die Behaglichkeit des Ganges, welchem es um den Weg iſt, nicht um das Ziel, der weiche, fließende Vers, an welchem die Weichheit mit dem Charakter der dargeſtellten Zeit hadert und der Fluß der dramatiſchen Wirkung ſchadet — denn im Drama ſchläfert er ein; öfterer Wechſel des Rhythmus — ich meine nicht des Metrums — muß den Sinn friſch erhalten, die Aufmerkſamkeit muß von Zeit zu Zeit nach geſtoßen werden.

Kurz: mir machen die Fabier mehr den Eindruck eines hiſtoriſchen Romanes, als eines Dramas. Die Schönheiten des Stückes, und daran iſt es unendlich reich, ſind derart, daß ſie beim Leſen wirken, aber auf der Bühne nicht ſich geltend machen können. Freytag kann durch Kürzen und Drängen dem Stücke ſeinen

eigentlichen Reiz rauben, aber ich kann nicht glauben, daß durch Drängen und Kürzen ein epiſch Erfundenes und Empfundenes zum Drama werde.

Daß die Elemente zu einem Drama darin lagen, ja der Stoff zu zwei vollen Tragödien voller Wirkung, bin ich überzeugt. In dem Mord-Drama würde neben dem Markus der Vater ſtehen. Beide Figuren, allein im vollen Vordergrunde könnten bei ſtrenge eingehaltener Stimmung die ganze Intention des Autors erfüllen, die jezt nur angedeutet und durch ſo ganz fremde Intereſſen, die ſich daneben und davor aufdrängen, gelähmt ſind. Eben ſo kämen die beiden, der Conſul, der Mann der Staatspflicht und der Stammesehre und der Mann der engen Familie und des Erwerbes, der alte Icilius in erſter Reihe hinter den Liebenden in einer abgeſonderten Liebestragödie ganz anders zu ihrem Rechte. In jenem würde uns der alte Conſul, in dieſem die Fabia begreiflicher werden.

Hier muß ich noch einmal unſerer guten Freundin, der Frau Birchpfeiffer gedenken. Welche Gewalt über ſich zeigt dieſe naive Barbarin, wenn ſie einen Roman für die Bretter verarbeitet! In dieſem Punkte habe ich mich ſchon oft innerlich vor ihr demüthigen müſſen. Denken ſie an den obbeſagten „Hammel," die Waiſe von Lowood. Der Roman ſcheint da, wo ſie abbricht, erſt recht dramatiſch zu werden; und wieviele Andere nicht hätte der Einſpruch vor dem Altare gelockt! Sie aber ſieht einen gewiſſen, oft ſehr einfachen Kern dramatiſcher Wirkung; dieſen ergreift ſie mit feſter Hand und läßt ſich von Nichts locken, was an ſich wirken könnte, aber der Wirkung, die ſie im Auge hat, nur im Mindeſten gefährlich zu werden droht. Das feſte Auge, mit dem ſie auf jenem haftet und die feſte, wenn auch plumpe und rohe Hand, mit der ſie es packt und zwingt, verdient alle Anerkennung. —

Nun, es ist eben das, was alle Schauspielergedichte, wenn man anders auch dergleichen Gemächte Gedichte nennen darf, charakterisirt. Ich kann mich daher des Gedankens nicht entschlagen, daß nur ein Schauspieler ein wahrhaft großer dramatischer Dichter werden könne.

Seitdem ich in diesem Briefe von den „Fabiern" zu reden begann, sind sie hier aufgeführt worden; das Publikum hat nicht allein die Pietät gegen einen seiner Lieblinge, es hat auch seine Empfänglichkeit für das viele Große und Schöne des neusten Stückes selbst gezeigt, und ich habe mich von Herzen darüber gefreut und bin des unruhigen Zustandes ledig geworden.

Was Ihre freundlichen „praktischen Fragen" betrifft, wende ich mich nun an die erste. Es ist ein übel Ding in meiner Natur, daß, wenn ich was Erträgliches machen soll, dies so schnell als möglich und in Einem Zuge geschehen muß, und meine Gesundheit doch nie so lange genug vorhält. Ich habe nun eine Unzahl halbgebrüteter Eier, die kalt wurden und abgestanden sind. Dann — eine andere Folge jenes Uebels: fast eben soviele Eier ließ ich aus Furcht ungelegt, obgleich sie so weit fertig waren, als ein Geschöpf im Mutterleibe fertig werden kann. Von jenen etwas zu schicken, könnte zu Nichts führen, von diesen läßt sich begreiflicherweise Nichts schicken. Quoad Agnes Bernauer, von der Sie reden, habe ich, neben einigen abgestandenen, nicht mehr als drei ungelegte Eier, die mir manche Unbequemlichkeit erregen. Ich meine drei fertige Pläne und die Unbequemlichkeit liegt darin: sie sind, obgleich je zwei davon einen Theil des Faktischen mit einander gemein haben, doch im Innersten verschieden; jeder hat etwas Anderes, was mich besonders anzieht. Es ist nun ganz in der Beschaffenheit der menschlichen Natur, daß in dem Augen-

blicke, wo ich mich über die Ausführung eines der drei Pläne machen will, die Anziehungskraft der beiden andern eine ſtärkere wird. Trotz Deß, was je zwei, wie ich ſchon ſagte, gemein haben, entſchloß ich mich, alle drei auszuführen, wodurch die Unruhe der Rivalität beſeitigt wurde, aber andere Bedenken wiederum zu Hinderniſſen wuchſen. Ich hatte nun den Gedanken, Ihnen die drei Pläne vorzulegen und Sie wählen zu laſſen, aber es zeigte ſich, daß ich nicht im Stande war, ſie aufzuſchreiben. Das Faktiſche darin, wenn ich es aufzuzeichnen verſuchte, gab mir eine ähnliche Empfindung, als wollte ich mich auf die Reiſe begeben, um eines Tages zu Ihrer Scham und Schrecken, in puris naturalibus vor Sie zu treten und — doch der Vergleich paßt ſchlecht und ich kann der Mühe, einen beſſern anzuſtellen, mich entheben, denn in dieſen Tagen iſt ein neues Ei in mir fertig geworden, das ich in Kurzem in ſeiner eigenen Schaale Ihnen zu präſentiren hoffe.

An die andere Frage zu kommen! Tauſendmal ſchon habe ich mir ſie ſelber gethan. Ihnen kann ich zwar Nichts oder Wenig nutzen, aber ich könnte vielleicht an Freytag Abſchlagszahlungen zu machen beginnen, von dem ich bis jezt auch blos Vortheil gehabt habe. Die Fabier haben mir die Hoffnung gegeben, daß ich ihm bei öfterem Zuſammenſein nicht ohne Nutzen bleiben würde. Aber ich fürchte das Leipziger Klima, das mir nie zuſagen wollte. Bis jezt habe ich jeden Aufenthalt in Leipzig mit einem ſchweren Krankenlager bezahlen müſſen. Wie ich beſchaffen bin, iſt die bloſe Reiſe dahin ein Riſiko — ſonſt hätte ich mich ſchon lange an Sie couvertirt und auf die Poſt gegeben.

Sie ſind nun ſchon unter Segel mit Ihrer neuſten Auflage. Als Freytag bei mir war — damals ver-

ſprach er mir, bei ſeinem Fabieraufenthalte hier mich wieder zu beſuchen, aber er mag mit Geſchäften überhäuft geweſen ſein; und ich habe mich drein ergeben, obgleich es mir eine Erquickung iſt, ihn zu ſehen — ſprachen wir Manches von Ihrer Arbeit und Ihrem Arbeiten. Wahr iſt es, Sie vertiefen ſich leicht und daraus entſteht dann eine gewiſſe ungleiche Vertheilung in der Darſtellung; ſo ſchien mir in der lezten Auflage zum Beiſpiele der Hiſtoriker Müller in der Maſſe auf Koſten gleich Berechtigter zu ſtark angewachſen. Doch kann ich nicht ſagen, daß das mich ſehr geſtört hätte, um ſo weniger, da ich glaube, wieſen mich Luſt und Geſchick auf Ihr Feld, ich würde demſelben Vorwurfe und in ſtärkerem Grade bloßſtehen, und ich als Leſer mit Vergnügen Ihr Mitſchuldiger werde. Aber ich weiß nicht einmal, ob Sie nicht abſichtlich ſo verfahren und einen zureichenden Grund in der praktiſchen Wirkung dafür haben. Meines Wiſſens haben ſelbſt die alten Muſter der Geſchichtsſchreibung auf gewiſſe Fakta und Perſönlichkeiten, in deren Darſtellung ſie zunächſt eine ſpezielle praktiſche Wirkung auf ihre Zeit und Nation intentionirten, einen größeren Raum verwendet, als die künſtleriſche Architektonik an ſich zugelaſſen hätte. Doch vielleicht krittle ich nur, um für ſo Manches, was ich Ihrer Literaturgeſchichte danke, wenigſtens den guten Willen, wie bei mir das Volk ſagt, zu geben. Das zu Ende gehende Papier erinnert mich, meinem Schreiben ein Ende zu machen. Bleiben Sie mit Ihrer guten Frau geſund und heiter und behalten mich und meine Frau, die herzlichſt grüßt, lieb. Meine Teufelchen werden immer größer; der zweite wird ſchon dieſe Oſtern beginnen A zu ſagen und in den bittern Apfel der Gelehrſamkeit zu beißen. So vergeht die Zeit, unſer Mädchen-Teufelchen wird im Juni ſchon zwei

Jahre und Sie haben ſie noch gar nicht geſehen. Grüßen Sie auch Freytag u. Buſch auf das Freundlichſte. Und nun Adieu von

Dresden am 27 März 1860. Ihrem Otto Ludwig.

Verzeihen Sie das ungeſtrählte Ausſehen dieſes Briefes.

30

An Berthold Auerbach

Dresden am 29. März 1860.

Zuvor unſern herzlichſten Glückwunſch zu dem vielen Angenehmen, welches Du, wie wir hören, in Berlin erfährſt; möge Dir noch Viel davon aufbehalten ſein und Dein Geſchmack daran nicht ſtumpf werden. Ich hätte davon fort gehört und nach meiner Weiſe im Stillen mich mitgefreut, und, wenn Du ihn ſuchteſt hätteſt Du den Alten wiedergefunden; das weißt Du und ſuchſt für dies Brieflein einen andern Grund als Glückwunſch und Freundſchaftsverſicherungen.

Hier iſt er.

Ich höre, daß in einem der lezten Blätter der Europa eine Notiz ſtehen ſoll von einem alten Luſtſpiele von mir, welches in Deinem Beſitze und von Dir dem Franz Wallnerſchen Theater empfohlen und nach Verlauten angenommen worden ſei, ſo daß deſſen Aufführung in naher Ausſicht ſtehe. Der angebliche Titel „Die Frau Mutter“ brachte mir den Hanns Frei in Erinnerung, den Du, wie ich glaube, noch von mir haſt. Es wäre nun zweierlei möglich; Aeußerungen von Dir, wie etwa eine bloſe Erwähnung des alten Dinges oder aber der Umſtand, daß dies alte Ding ſelbſt auf irgend eine Art in fremde Hände gekommen,

könnten den Kometenkern des Gerüchtes bilden. Wer Dich kennt, wie ich, könnte wohl auch auf den Gedanken kommen, Dein alter Trieb, Deinen Freunden ohne ihr Vorwiſſen etwas recht Liebes zu thun, ſtecke dahinter, und es ſei das Gerücht bis auf den hinzugedichteten Titel des Stückes Wahrheit. Dagegen freilich will ſich die Ueberzeugung auflehnen, daß ein Theaterdirektor von der Praxis Franz Wallners in Bezug auf Hanns Frei die Hoffnungen Deiner Gutherzigkeit keineswegs theilen würde. Doch weiß ich wiederum, welche anſteckende Gewalt in Deinem Freundeseifer ſteckt, deßhalb gürte ich die weißen Lenden dieſes Briefbogens und heiße ihn Dir ſagen: Nicht ſo; daß Du dieſes nicht thueſt, Mann Gottes, und läſſeſt nicht zu, daß die Scham Deines Freundes den Heiden ein Geſpötte werde!" Das heißt: den geborenen Kritikern auf dem Sande der Spree. Ich glaube, lieber Auerbach, der Boden iſt nicht gemacht, Deine Heimath zu ſein, ſo wenig als meine. — Doch ich wollte Dir keine Freude verderben, nur wegen des Hanns Frei Dich bitten, wenn es nöthig ſein ſollte, d. h. wenn Du wirklich Schritte gethan hätteſt, nicht weiter zu gehen; mir könnte jezt Nichts unangenehmer der Quere kommen, als eine etwaige ſolche Aufführung.

Wir befinden uns übrigens bis auf einen Katarrh meines kleinen Mädchens ganz paſſabel wohl; aus Ungeduld wegen des langen Winters habe ich ein vorläufiges geflügeltes Stück Frühling hinter meinem Arbeitstiſche aufgehängt, eine ſchwarzköpfige Grasmücke, alias Mönch, Plattmönch, um Wien Schwarzplatt'l, das eben ſein Evangelium ertönen läßt.

Mit vielen Grüßen an Deine Frau von mir und an Euch Beide von meiner Frau mache ich Punktum. Bleibe gut

Deinem
Otto Ludwig.

31

An Berthold Auerbach

Dein Brief, lieber Auerbach, hat uns große Freude gemacht. Beſtärke Dich nur in Deiner Zufriedenheit mit der Ausführung Deines Umſiedelungsentſchluſſes, da er einmal ausgeführt iſt. Ich meine nicht, daß Du Dir etwas vormachen ſollſt; nur daß Du die halbe Reue, die, vielleicht nur als natürliche Folge und Reaktion, gern einer getroffenen Wahl folgt, nicht aufkommen laſſen ſollſt. Denn, in der That, ich wüßte nicht, warum Du bereuen ſollteſt. Als ich in meinem früheren Briefe Dir ſchrieb, Berlin ſei kein Boden für Dich, begegnete mir, was ſo oft unſer Urtheil krank macht; ich dachte an das, was wir gemein haben, nicht an das Andere. Du biſt geſund und friſch und noch voll Kraft und Trieb, Wurzeln zu ſchlagen, und bleibſt in Deinen Umſtänden immer Deiner Bewegung Herr, wo ich in dem einmal gewählten neuen Boden gern oder ungern ausdauern müßte. Ein gewichtiger Grund für Dein Dortſein iſt, daß Deine Frau ein Analogon ihres Heimathsbodens findet. Was ſonſt Berlin von Wien unterſcheiden mag, beide ſind große Städte und Dresden wird ſeiner Anlage nach, auch wenn es ſich noch bedeutend äußerlich vergrößerte, den kleinſtädtiſchen Charakter noch lange behalten. Dann, auf Dich ſelbſt zu kommen — weht uns nicht in jeder Zeile Schillers und Goethes der kleine Athem Weimars an? — Ein Hauptcharakterzug unſerer großen Literaturperiode iſt das Kleinſtädtiſche im guten und ſchlimmen Sinne. Wenn Thekla das Glück preiſt, aus ſicherer Stille das wilde Leben zu beobachten, ſo iſt dies einer der Gründe, die ſich Schiller ſelber vorgeſagt, um ſich, deſſen Weſen eigentlich in's Große und Weite ging, mit der Enge zu verſöhnen, in der er ſich befand. Und ob nicht die

Weltbürgerei nur eine andere Seite der Kleinstädterei und Kleinstaaterei ist, eine überschwengliche Puppe, die über den Mangel halb bewußt hinweg sehen will, der auszufüllen wäre, den sie aber nicht ausfüllen kann; oder womit sie der Mahnung ausweicht, ihn auszufüllen? Und wenn man das Gegentheil suchte — das öffentlichste Allgemeinleben ist selbst dem, der einen Versteck für stilles Schaffen sucht, der günstigste Boden, da das Einzelne immer neben dem Ganzen verschwindet, wie im Gebrause der Straße tausend Töne sich gegenseitig verdecken, von denen einer, allein vernommen in abgelegener Gartenwohnung durch seine leise Deutlichkeit uns stört.

Daß Dir eine neue Arbeit, wie Du schreibst, sich noch nicht schicken will, finde ich natürlich. Der Grund wohl, daß Deine einzelnen Kräfte noch nicht zu dem Durchmesser sich ausgedehnt haben, den die Umgebung Dir im Großen und Ganzen aufdrängt. Da Dein Wunsch auf ein großliniger oder langathmigeres Schaffen geht, hast Du auch, glaube ich, in dieser Hinsicht wohl gethan, nach einer großen Stadt überzusiedeln.

Ein ander Bild. Die Fabier! So voll von Poesie und Schönheit das Gedicht ist, das von dieser Seite wenig aufrichtigere Verehrer gefunden haben kann, als ich einer bin, so kann ich dem betreffenden Comité doch nicht unrecht geben. Wenn die Stiftung wirklich dem „Drama" zu einem Aufschwunge helfen will, so darf sie kein sogenanntes Literärdrama krönen und damit das Nachstreben nach einem falschen Punkte leiten. Denn der schlimmste Feind des wahren Dramas ist das Literärdrama, und hätten wir nicht schon ein so ausgebildetes Literärdrama (durch Göethe und Schiller), wir würden ein wirkliches Drama haben. Indem das Literärdrama alle möglichen Schönheiten aller möglichen poetischen Gattungen in sich aufnimmt, wirft es

eben das wahre Drama, welches nur dramatiſche Schönheiten haben darf und dramatiſche Schönheiten haben muß, in den Schatten. Wer ein wahres Drama ſchreiben will, muß nun ſchon mit Kampf und Reſignation beginnen — warlich kein üppiger Boden für ein poetiſches Schaffen! Das Drama, das unter allen Kunſtformen am meiſten Kunſt iſt, verlangt zu ſeiner Beurtheilung mehr als alle andern einen Kenner. Nun iſt durch die langjährige Exiſtenz des Literärdrama der Sinn für das wahrhaft Dramatiſche in Deutſchland verbuttet, verſchrumpft; wenn ein Literärdrama auf die Bühne kommt, wird jeder gewahr, daß ein großer Mangel vorhanden, aber keinem wird die Natur dieſes Mangels klar. Nun verlangt man nach einem neuen Stücke, welches dieſen Mangel nicht, und doch die Vorzüge haben ſoll, die eben der Grund jenes Mangels ſind. Indem man, beſonders von den philoſophiſchen Kritikern verführt, den Begriff des Dramatiſchen im weiteſten, ja im uneigentlichen Sinne, d. h. bildlich, nahm, wurde Drama ein Ding, das nur in der Idee exiſtiren kann, wie der Menſch, der weder Weib, noch Mann ſondern alles beides iſt, und Kind noch dazu und zwar der Menſch aller Zeiten. Das wahre Drama gehört auf die Bühne; ein wahres Kunſtwerk muß organiſch ſein, d. h. aus ſeinen Bedingungen entwickeltes künſtleriſches Leben. Die Bühne mit alledem, was daran hängt, dann das gemiſchte Publikum, das ſo leicht ſich ſelbſt zur Zerſtreutheit bringt, wenn nicht ein ſcharfer Reiz von der Bühne die leichteren Reizungen im Auditorium verſchling u. ſ. w. bringt eine Bedingung zum Dramatiſchen hinzu, ſo berechtigt als jede andere. Anſtatt einer Ausführung und Aufzählung, die ein Buch füllen könnte, ein Beiſpiel aus einer anderen Kunſt. Eine coloſſale Statue, die auf ſehr hohem Standpunkte ſtehen ſoll, leidet von dort geſehen durch die Perſpektive; ich meine, ihre untern

Theile werden unverhältnißmäßig groß — lang und ſtark — erſcheinen, die je höher gelegenen je kleiner und ſchwächer; was unmittelbar vor unſern Augen ſtehend Schönheit und Ebenmaß, wird aus der Tiefe angeſehen zum Zerrbild. Die Statue, die an ſolcher Stelle nicht zum Zerrbilde werden ſoll, muß in ihren Verhältniſſen eben für dieſe Stelle berechnet werden; aber auch nicht anders beurtheilt als im Verhältniſſe zu ihrem Standpunkte. —

Aber hinweg mit vergeblichem Mühen! Ich dachte erſt durch Nachweiſung, was das Dramatiſche eigentlich ſei, und namentlich, was allein es uns ſein könne, Kritik und Publikum zu verſtändigen; aber wer will dem, dem der Sinn ſelber fehlt, deutlich machen, was ſichtbar, hörbar, fühlbar u. ſ. w. heiße? denn zu finden, ob, was ich ſchrieb, Wahrheit ſei, wäre ja der Sinn nothwendig, der eben fehlt. Ich muß die Diſpoſition noch unter meinen Papieren haben; Jahre lang hat der Gedanke geſpukt, bis ich ihn wohlweislich aufgab.

Du wirſt lachen, lieber Auerbach, über den Eifer, in den ich gerathen bin. Aber, um nicht zu vergeſſen, was ich mit alledem einleiten wollte: Du ſiehſt, lieber Auerbach, daß ein Freytag an der Klippe geſcheitert iſt, wahres Drama und Literärdrama, die Forderung der Sache mit der Forderung der unklaren Kritik zu vermitteln; wie ſollte mir das gelingen, der ſeiner Natur nach ſo weit weniger zum Vermittler angelegt iſt! Ich ſage nicht, daß ich in meinem Streben nach dem wahren Drama nachlaſſen will, nur daß ich keinerlei Hoffnung hege, damit zu erreichen, was Du für mehr als blos möglich zu halten ſcheinſt; vielmehr bin ich gewiß, daß, je mehr mir mein Mühen gelänge, deſto weniger die Kritik, wie ſie iſt, durch mich zufrieden geſtellt würde.

In dieſen Tagen habe ich eines Stoffes wegen den Ulrich Hutten von Strauß geleſen und daran

einen großen Genuß gefunden. Strauß hat, was mich so ſtark zu Gervinus zieht, die Shakeſpeareſche Geſundheit, die Männlichkeit, die ſich weder im Traume, noch im Rauſche gefällt, und die mit keiner Art Sehnſucht und Schmachterei cokettirt, ich möchte ſagen, das Phlegma der Thatkraft. Eine ganze Literatur von dieſem Geiſte getragen müßte eine Nation von Männern erziehen — wenn ſie dieſe nicht ſchon vorausſezt. Gervinus Shakeſpeare, beſonders das Reſumé am Ende iſt noch immer neben Shakeſpeare meine Lieblingslektüre und ich finde, wie in dieſem, auch in jenem (dem Reſumé) immer Neues. Man hat vielfach Gervinus' Darſtellung einſeitig genannt und ihm vorgeworfen, er habe die eigentlich künſtleriſche Seite am Shakeſpeare zu gering bedacht; ich meinerſeits habe für alle meine eigentlich techniſchen Erfahrungen aus dem Studium Shakeſpeares die Stelle im Gervinus gefunden, wo ſie implicite vorhanden war, weßhalb ich lange Zeit damit umging, einen Commentar zu dem Reſumé zu ſchreiben. „Edelweiß" war ſchon im — Vaterleibe ein Liebling von mir, ebenſo der Joſef im Schnee; ich will ſehen, daß ich beide, wenn ſie in der Cölner — darin ſollten ſie doch zuerſt eingewindelt werden, wie Du mir ſagteſt — vollſtändig erſchienen ſind, zu Handen bekomme, damit ich mich daran ergötze und Dir dann ſchreibe, was mir beim Leſen ein- und etwa aufgefallen iſt.

Komme nur einmal wieder zu uns. In dieſen Tagen freilich hätten wir manch Hinderniß gehabt. Da unſer Dienſtmädchen im Krankenhauſe iſt, verſieht meine Frau mit Hülfe meiner Schwägerin ihre Obliegenheiten mit; ich habe daher öfter die Aufſicht über meine wilden Teufelchen. Du mußt all das an dieſem Briefe merken, der unter der Begleitung obligaten Kinderſpektakels gleichſam melodramatiſch entſtanden iſt. Da ich immer confuſer werde, mache ich ein Ende.

Zuvor noch meine Freude über Dein Schwabengebadetes Wohlsein; ich habe noch zu thun, mich an die geheizten Zimmer zu gewöhnen, was neben der entsprechenden Entwöhnung mir alljährlich viel Zeit wegnimmt, eine Zeit voll Schwindel, Uebelkeit, Beängstigung und Schmerzen aller Art.

Grüße Deine Frau bestens von uns, auch Dr. Lazarus Haus, wenn Du Gelegenheit hast, und bleibe gut

Deinem

Dresden 23st. Novbr. 1860. O. Ludwig.

32

An Berthold Auerbach

Zuerst, lieber Auerbach, quoad Kunze, so hättest Du jedenfalls vor Ratifikazion unserer Verhandlungen noch Dein Gutachten geben müssen, da wir ja übereingekommen, daß Du mein curator bonorum, wie Du und die Juristen sagen oder der „Spediteur der Frequentation meines Vermögens," wie jener scharfsinnige Schlossermeister in Sonneberg sich ausdrückt, sein sollst.

Den Tod Rietschels betreffend habe ich Beides, bereut, ihn nicht mehr gesucht zu haben, und mich gefreut, daß ich es, meiner Art getreu, nicht gethan. Lezteres hat den Sieg davon getragen; wenn ich denke, wie mich die Sache aus meiner absichtlichen Entfernung angefaßt hat, mag ich gar nicht denken, wie sie mich angefaßt haben würde, hätte ich den Gedanken an ihn meinen Wurzelfäden näher kommen lassen.

Ebenso, lieber Auerbach, geht mir's mit der erzählenden Form. Je weniger spezifisches Talent dafür ich besitze, desto genauer es damit zu nehmen wäre ich genöthigt, erhielte ich mich nicht halb absichtlich

in einem gewiſſen Leichtſinn in Bezug darauf. Ein weiterer Grund für lezteres iſt ein anderer Sproß aus derſelben Wurzel; meine Iſolirung ſchließt allen Zufluß von realiſtiſchen Motiven ab; ich bin lächerlich fremd in der Welt geworden, und namentlich fehlt mir es überall am Modell das Gehabens der Stände, ihrer Sprache, Gewohnheit, Sitten, Moden. Ich muß mir das alles ſelbſt zubereiten, ſoweit es möglich iſt; das führt mich dahin, ein eigentlich dramatiſches Element, die pſychologiſche Entwickelung der Charakter und zwar pſychologiſcher Typen in die erzählende Gattung einzuſchwärzen. Das geht nicht, ohne Verletzung der Kunſtform; ich habe alſo nur die Alternative: entweder die Anforderungen, denen ich nicht genug thun kann, mir abſichtlich zu verdunkeln, oder ganz von der Erzählung zu laſſen; und da ich das lezte nicht thun darf, muß ich das erſtere wählen.

Du ſagſt, Du ſeiſt jezt oft zu Schwermüthigkeiten geneigt; Du hätteſt das nicht zu ſagen brauchen, es lieſt ſich aus Deinem ganzen Briefe heraus. So ſehr mich freute, in Einem Stücke ganz den Alten in Dir zu finden, ſo wenig freute mich, daß Du in einem andern gar nicht ſo ganz der Alte mehr biſt, als ich wünſchte. Auch meine Frau, die Dich herzlich grüßt, fühlte das heraus. Wir wiſſen wohl, daß mit den hergebrachten Redensarten, mit Ermunterungsphraſen da nichts zu machen iſt, und unterlaſſen deßhalb dergleichen. Nur eines; ſuche Dich doch einem Deiner Bekannten mehr anzuſchließen, als Du thuſt; in meinen geſünderen Zeiten war das mein probateſtes Mittel gegen ſchwermüthige Anwandlungen. Auch Gedächtnißübungen und Geometrie habe ich gut gefunden. Beſonders aber Abwendung von den Dingen, die uns ſonſt gewöhnlich beſchäftigen, damit nicht ein Aſſoziationswechſelverhältniß entſteht. So, wenn der Fuchs, si fabula vera, von Flöhen geplagt iſt, nimmt er etwas

seinem Kreise Fremdes, ein Büschel Stroh oder Heu in das Maul und begibt sich dazu — von hinten — in ein seiner gewöhnlichen Weise fremdes Element, in das Wasser. In dem zulezt weggeworfenen Stroh oder Heu mögen dann die objektivirten Flöhe sich helfen, wie sie können oder nicht können, er, der Fuchs, ist sie aus seinen Lebenskreisen los. — Und wer so willkührlich sich bewegen kann wie Du, der kann seine Flöhe in das Meer tragen und auf die Alpen, wohin er will.

Etwas ganz Neues kann ich Dir melden. Der arme Major Serre ist auf dem Wege, ein tragischer Held zu werden ganz in Shakspeare's Weise durch einen Zusammenhang von Charakter und Schicksal durch das Medium einer überraschenden Leidenschaft. Wie ich höre, hat er vor dem Zorne mit ihren Gewinnen Unzufriedener, gefürchteter Insultirung auf der Straße zu entgehen, in ein Haus und dann von Dresden sich geflüchtet. Neun dergleichen Unzufriedene sollen von der Polizei arretirt worden sein. Näheres habe ich seit gestern, wo das Gemeldete vorgefallen sein soll, nicht vernommen. Der alte Mann dauert mich von Herzen.

Ich habe die Tage auf einen Stoff, der 1—3 Bogen in der Ausarbeitung füllen würde, gesonnen, aber vergebens. Denn sowie ich einen Stoff habe, der mir zusagt, fängt er auch sogleich an zu schwellen und über der Arbeit selbst fällt einem immer noch mehr ein; worauf man auch rechnen muß. Nun jedenfalls hast Du bald etwas in den Händen.

Und so, lieber Auerbach, werde, wie Dein gesunder Kern verspricht, bald die melancholischen Anwandlungen los, wie Du mich und nicht zum erstenmale losgemacht von Schlimmerem, was zu vergessen ich schlimmer sein müßte, als ich bin. Von meinem Hause zu reden, welches mit mir das Deine herzlichst grüßt, so haben

wir einen unangenehmen Gaſt; Frau, Schwägerin und die drei Teufelchen ſind ſchon faſt ſeit einem Vierteljahre mit einem krampfhaften, abſcheulichen Huſten geplagt, den unſer Hausarzt für eine Keuchhuſtenſpielart hält, und der wohl erſt der Sommerwärme weichen wird. Ich habe die Seuche einige Tage mitgemacht, aber in der Zeit mir kleine mechaniſche Mittelchen erfunden, durch die ich ſie losgeworden bin. Ich würde auch meine Leute damit kuriren, aber der rechte Gebrauch meiner Mittelchen ſezt eine Kunſt voraus, die man nur durch gewaltſame Nöthigung und lange Schmerzensjahre ſich aneignen kann.

Bleibe ſo fort mir gut, Du braver Auerbach!

Dein

Dresden O. Ludwig.

am 14 Apr. 1861.

32

An Julian Schmidt

Alſo noch ſoviel Meilen weiter auseinander! Wenn ich an den Raum zwiſchen unſern Wohnorten dachte, ſah ich ihn, ich weiß nicht warum, wenn nicht — weil ich es wünſchte, als ein Ding an, das mit zunehmendem Alter abnehmen müßte; jedenfalls hatte ich eine dunkle Vorſtellung von hüſtelnden, auf Filzſchuhen in warmgeheizten Zimmern unter Arzneiflaſchen umherſchleifenden Entfernungen, die unter der Zipfelmütze ſchon das Roth ihres ſcheidenden Tages auf den Backenknochen trügen; ſonſt hätte mich Ihr lieber Brief, lieber Freund, auch nicht auf Einen Moment in die Hülfloſigkeit des Erſtaunens verſetzen können, in die er mich wirklich verſezte. — Denn warum ſollten Sie nicht nach Berlin gehen? Ich habe nach kurzem Zweifel Auerbach darum gelobt, daß er es that; warum ſollte

ich Sie nicht loben, daß Sie es thaten? Hat mich doch von je an unserer Literatur, die ja, wie jede, nur ein Bild des nationalen Lebens sein kann — und darum ohne eigenes Verschulden zeitweilig ein Zerrbild sein muß — hat mich doch von je das daran verdrossen, daß sie das Dorf nicht loswerden konnte, und auch die Koryphäen derselben den Kleinstädtertypus an ihren idealistischen Leibern tragen, der auf diesem Wege uns à la Wiedertaufe noch einmal über den Kopf gegossen wird, nachdem wir ihn schon auf den natürlichen Wegen zum Ueberflusse eingesogen und verdaut wiederum von uns gegeben haben. Berlin hat schon Viel von einer Stadt, leider noch zu wenig Geschichte und zu wenig Lust, Geschichte zu haben, in der es mehr als ein leidender Erleber und sarkastischer Glossenmacher über Erleben und Erlebtes wäre. Sobald es eine Stadt ist, wird es zugleich eine natürliche und nothwendige Repräsentantenkammer von Preußen werden; und warum nicht Deutschlands werden können?

Ein Kranker wundert sich über die eigene Fügung, daß kein anderes seiner Glieder in unangenehme Berührungen mit harten Gegenständen geräth, als eben das erkrankte; er könnte in seiner Begrenzung weiter gehen und sich wundern, daß derlei Berührungen eben nur dem Kranken aufgespart sind; denn — in Wahrheit — ein Gesunder stößt sich nicht. Nun — ein Deutscher auch nicht; nicht, weil er gesund wäre, sondern weil er die Dinge, die ihn umgeben, von einem Stoffe gemacht hat, der keinen Widerstand leistet, weil er keine Bestimmtheit besizt. Wie mit Luftkissen hat er seine Wände mit Ideen auswattirt. Denn Nichts, was dehnbarer wäre und sich leichter in alle möglichen Lagen zurechtzupfen ließe, und Niemand, der geneigter wäre, sich die Dinge zurechtzuzupfen, und ein geschickterer Zurechtzupfer, als der gute Deutsche, der Colonist des Gedankens, der Erb- und Grundherr der weiten

Gefilde der blauen Möglichkeit, mit ſeinen Erbausſichten in die unendliche Confuſion! — Beiläufig, da ich einmal bei und in dieſer Confuſion angekommen bin: welchen Aufſchwung wird die diplomatiſche Politik durch die Adoption der ſogenannten Ideen nehmen, die eigentlich zu ihrer Schwächung aufgebracht wurden! Welch Feld für die Chikane ſolch ein Laut, ſolch ein Zeichen, welches Alles und Nichts, Viel und Wenig bedeutet und ſo ſchnell den Cours wechſelt, als ſein Oheim, das ideale Gold, das ſogenannte Staatspapier. Man denke z. B. was bis jezt Freiheit auf dieſer Welt geheißen und nicht geheißen hat! Proteus iſt ein armer Comödiant dagegen geweſen. Was haben wir nur in Bezug auf unſer deutſches Vaterland für Erfahrniſſe gemacht. Da iſt eine Anzahl Deutſche, die die Idee eines großdeutſchen, eine Anzahl, die das Gedankenbild eines kleindeutſchen Vaterlandes dem lieben Gott allabendlich auf ſein Gewiſſen legen. Und wenn nun das Zurechtzupfen dieſer Kautſchuck-Idee noch weiter getrieben wird und jeder einzelne biedere deutſche Mann die Stadt oder das Dorf ausſchließet, welches ihn einmal geärgert hat oder welches eben ſeine Hülfe anruft! Ach der arme liebe Gott! Wäre der liebe Gott nicht der liebe Gott, der liebe Gott wäre zu bedauern.

Ich habe vor Kurzem wieder einige engliſche Romane geleſen; wie trägt der Autor und ſein Produkt die Marken der Einſeitigkeit, Wunderlichkeit, Gewöhnlichkeit, aber damit den Charakter eines feſten, meinetwegen harten, beſchränkten Naturerzeugniſſes; wie ſind ſeine Intereſſen alle aus dem Boden der Wirklichkeit gewachſen, und wie überzeugt iſt er von ihrer Wirklichkeit, wie ſicher daher ihre Wirkung auf jeden Leſer! Dagegen betrachte man die Literatur, auf welche der Deutſche als auf die ſeine ſo ſtolz iſt! Wir ſind unglückliche Menſchen! alle unſere Intereſſen unwirkliche, geborgte, künſtliche! Unſere Literatur rein, wie unſere Kunſt,

eine Art Buchgelehrſamkeit, die mit dem wirklichen Leben in keinem andern Bezuge ſteht, als in einem verderblichen. Eine Zauberbrühe, aus Eingeweiden, Bälgen, Pfoten, Schwänzen längſt vergangener oder als künftig geträumter Zuſtände und Beſtrebungen zuſammengekocht mit der in ſich berauſchten Nüchternheit des Bewußtſeins, Etwas zu fabriziren, was unſern wirklichen Bedürfniſſen ſo fern läge als möglich und darum geeignet ſei, unſere wirklichen Bedürfniſſe ſich ſelbſt verkennen zu machen. Ein Kreis, in dem es nur dem Eingeweihten wohl werden kann, der bereits ſeine unbefangene Natur einbüßen und ſich für dieſe ausſchließliche Art von Genuß erſt zurecht machen laſſen mußte.

Zur rechten Zeit erinnert mich meine edle Leber — beiläufig gefragt: Auf welcher Spur, der Griechen oder Britten, kommſt, meine Leber, Du daher geſchritten? — Nun, Sie werden verlegen ſein, liebſter Schmidt, was das Alles ſoll, wenn es mehr ſollte, als das Sprichwort illuſtriren: Dem Gelehrten iſt gut predigen; aber zum Glücke brauche ich Ihrem Judizium nur mit einigen zarten Winken zu Hülfe zu kommen, um Sie zu orientiren. Meine Abſicht war, mit dem einen Theile meiner Rhetorik mir das Gewicht der neuhinzugekommenen Meilen zwiſchen uns zu erleichtern, indem ich mich damit tröſtete, Sie ſeien der Realität auf einen Schuhmacherſtich näher zu wohnen gekommen; der andere Part ſollte eine Entſchuldigung meines langen Schweigens auf Ihren lieben Brief einleiten, deßhalb die Anführung meiner Leber, die mich eben auf mehr ingeniöſe als graziöſe Weiſe an ihre Realität erinnerte. Wäre ich Ihrer Entſchuldigung gewiß, lieber Freund, ſo wollte ich Sie gern mit beſagter Leber und ihrer Realität ferner in Ruhe laſſen und Ihnen lieber ſonſt etwas vorplaudern, z. B. die Mittheilung, daß ich ſeit Empfange Ihres Briefes einen Plan von Berlin, den

meine Jungen einmal irgend woher geſchenkt bekommen, neben mir auf meinem Tiſche liegen habe, um nicht deßhalb aufſtehen zu müſſen, was bei einer Imprägnation aller meiner Gliedmaſſen durch einen ſoliden Rheumatism zuweilen der nächſte Nachbar an der Unthunlichkeit iſt.

Nur zu oft kommen ganze Reihen von Tagen, wo ich Hände, Arme und Rücken — ohne Zinſen wie der königliche Kaufmann Antonio — an den Schmerz und den Kopf an den Schwindel — nicht etwa Aktienſchwindel — weggeborgt habe, und deßhalb nicht in eigenen Gebrauch nehmen kann. Da ergötze ich mich mit mannigfaltiger Phantaſieausmalerei und laſſe Sie in den ſtrohhalmbreiten Straſſen bald mit Ihrer lieben Frau, bald in Ihrer alleinigen eigenen, bald in anderer, und wenn ich keine beſſere weiß, in meiner Geſellſchaft umherſpazieren, wegen welcher Freiheit ich um Ihre und Ihrer lieben Frau nachträgliche Genehmigung petitioniren muß. Die bedeutendſten Gebäude ſind auf meinem Plane an der Stelle, die ſie einnehmen, in ganzer Figur abconterfeit; der übrige Praß — wie Leſſing ſagt — von Häuſern iſt freilich deſto mehr im Ungewiſſen ge-, dafür aber auch meiner Phantaſie zu freierer Diſpoſition überlaſſen. Vor Ihrer Straße der Hafenplatz und hinter derſelben die Admiralität, machen ſich ſehr majeſtätiſch, wenn ſie ſich auch nicht völlig entſprechen, und ich noch nicht dahinter kommen können, was der liebe Gott, der ſonſt ſo weiſe iſt, an großen Städten große Ströme oder gar Meere vorbeifließen zu laſſen, ſich bei dieſer Zuſammenſtellung gedacht haben muß. Ganz in Ihrer Nähe hängt einem relativen Ungeheuer von Potsdamer Thor die Potsdamer Straße wie ein aufgegangenes Bändchen unten aus den Hoſen heraus und verliert ſich, was ich an Ihrer Straße ſchon mit großem Wohlgefallen gebilligt, in ein unbeſtimmt wellenförmiges Weſen, welches ich trotz

dem Winter für grüne Bäume nehme. — Was mir aber höchlich gefällt, ist, daß Sie nur über das Potsdamer Thor zu klettern brauchen, um in Ihr Geschäftsfahrwasser, die Leipziger Straße zu gelangen. Nur bin ich noch nicht mit mir einig, ob ich Ihr Bureaux auf oder unter, denn daneben ist kein Platz — also auf oder unter die Admiralität oder das Kriegsministerium oder neben Felix u. Saretti, Schwarz und Zschille, oder auf oder unter oder neben Heyl u. Comp. oder auf die Spittelkirche stellen soll, wie ich denn auch Ihre liebe Frau und unsern neuen rothen Adlerritter, leztern natürlich zu Pferde, bald auf der einen, bald auf der andern Seite ihrer Straßen zum Fenster herausſehen lasse. —

Lieber Freund, so weit war ich in meinen Mittheilungen an Sie gediehen, als ein neuer starker Schmerzensanfall mir einen Riegel vorschob, der bis jezt noch nicht so weit beseitigt ist, daß ich daran denken könnte, mehr als ein Paar Worte noch hinzuzufügen. Da ich meine Leber vor Ihnen angeklagt, muß ich sie auch vor Ihnen unschuldig erklären; jenes that ich, von meinem Arzte verführt, der sich nun bei Gelegenheit dieses lezten Anfalles von der Richtigkeit meiner früheren Meinung überzeugt hat, daß mein Uebel ein chronischer Rheumatism sei, der seine Wohnung in meinen Bauch- Brust- und Rückenmuskeln hat.

Aber ich habe noch einer großen Freude zu erwähnen, die mir, Ihr Verleger durch Uebersendung des ersten Theiles Ihres neusten Buches gemacht hat, und sage Ihnen dafür meinen herzlichsten Dank. Sowie ich wieder im Stande bin, zu lesen — das ist bei mir nichts Geringes, weil ich schon seit Jahren kein Buch in der Hand vor mich hinhalten kann und meine schlechten Augen, wenn sie auch eben schmerzen- und allzugroßer Schwäche ledig sein sollten, bei den künstlichsten Lesepulten doch ein gewisses Neigen des Hauptes

oder Beugen des Rückgrates nöthig machen, welches ohne Aufregung der alten Schmerzen ſelten und nur für kurze Dauer geſchehen kann.

Meine Frau grüßt ſo herzlich, wie ich, die liebe Ihre und deren guten Mann; meine kleinen Teufel werden ſammt ihren kleinen Teufeleien von Tag zu Tag größer; bleiben Sie mir der Alte, wie ich bin

Ihr
alter

Dresden 27 Febr. 1862. O. Ludwig.

Inhaltsverzeichnis

Die Buchstaben hinter den einzelnen Überschriften geben den Nachweis, welchen Handschriften Otto Ludwigs die betreffenden Aufsätze und Aussprüche entnommen sind. Zu den vier Bänden (Sa, Sb, Sc, Sd) der „Shakespearestudien" den Vorstudien (V) und den Einzelhandschriften (E) des Dichters gesellen sich in diesem Bande die „Romanstudien" (R), denen eine beträchtliche Zahl der kritischen Abhandlungen und Aphorismen entnommen ist. Auch hier sind die in unsrer Ausgabe zum erstenmal abgedruckten Aufsätze durch ** bezeichnet.

Zur Ethik, Ästhetik und Litteratur

Seite

* Idealpolitik * (Sd) 3
* Politische Freiheit * (Sd) 3
* Finger und Faust im Einzelleben und Völkerleben * (Sd) . . 5
Christentum (Sc) 7
Der Wille (Sb) 7
Subjektiver Idealismus (Sb) 10
Der Idealist (Sb) 10
Ideen und Leidenschaften (Sb) 12
Gewissen und Leidenschaft (Sb) 13
Typisches Schicksal (Sc) 14
Ironie (Sb) 15
Die Ideale der Gegenwart (Sb) 15
Verhältnis von Poesie und Leben (Sb) 19
Allgemeine Kunstforderungen (Sd) 21
Schelling über Kunst und Natur (Sb) 23
Kunstideal (V) 27
Stufenfolge der Künste (Sd) 27
Technik des Malers, Musikers und Dramatikers (Sc) 28
Reinhaltung der Kunstgattungen (Sb) 29
Lyriker, Epiker und Dramatiker (Sd) 30
Die poetische Empfindung (Sd) 33
Dichterische Objektivität (Sb) 34
Die Flucht vor dem Trivialen (Sb) 37
Nachahmung (Sc) 38
Die poetische Wahrheit analog dem Bilde der Erinnerung (Sb) . 39
Episches, lyrisches und dramatisches Talent (Sc) 41

Seite

Grenzen des Poetischen (V) 42
Dichter und Rhetor (Sb) 43
Charakterzeichnung (Sb) 44
Die Sprache Luthers (Sb) 46
Goethes Werther (Sc) 46
Die Schuld der Romantik (Sd) 47
Huttens Biographie von Strauß (Sd) 48
Chronikalische Erzählung (Sc) 48
* Gottfried Kellers Romeo und Julie auf dem Dorfe * (Sd) . . 49
* Hebbels Mutter und Kind * (Sd) 51
* Moderne Novellistik * (Sd) 53
* Berthold Auerbachs Barfüßele * (Sd) 54
* Das Publikum und die Dorfgeschichte * (Sd) 56

Romanstudien

* Wesen und Technik des Romans bei den Engländern * (R) . 59
* Harte Zeiten von Dickens * (R) 69
* Dickens und die deutsche Dorfgeschichte * (R) 74
* Dickens Klein-Dorrit * (R) 80
* Walter Scott. Bezüge zu Shakespeare (R) * 83
* Die Spannung in der Erzählung und im Drama * (R) . . . 97
* Der Hauptstamm in der Romankomposition * (R) 107
* Dramatische Motive im Roman * (R) 111
* Schönheiten des Details im Roman * (R) 112
* Schwächlingsgestalten * (R) 113
* Walter Scotts Einheitlichkeit. Seine Durchschnittshelden * (R) 114
* Scotts Altertümler und Astrolog * (R) 121
* Barnaby Rudge von Dickens * (R) 132
* Zwei Städte von Dickens * (R) 133
* Große Erwartungen von Dickens * (R) 149
* Die Mühle am Floß von George Eliot * (R) 170
* Der Lampenputzer von Mrs. Cummins * (Sd) 173
* Ein Jahr von Emilie Flygare-Carlén * (R) 174
* Namenlose Geschichten von Hackländer * (R) 175
* Volksroman — Volkslitteratur * (R) 179
* Formen der Erzählung * (R) 202
* Der humoristische Roman aus der Vergangenheit * (R) . . . 206
* Aufgaben des heutigen Romandichters * (Sd) 207
* Jeremias Gotthelf und Shakespeare * (Sd) 207
* Dickens Pickwickier * (R) 208
* Der dramatische Roman * (R) 209
* Ein epischer Widerspruch beim Bürger * (R) 209

Zum eignen Schaffen

Seite

Mein Verfahren beim poetiſchen Schaffen (E) 215
Das Farben- und Formenſpektrum (Sb) 219
Gefahren der Reflexion (Sb) 221
Apollonius in „Zwiſchen Himmel und Erde“ (Sc) 223
* Sommerreiſe im großen Garten zu Dresden * (R) 223
* Eine Künſtlergeſchichte * (R) 229
* Hinderniſſe und Vorbedingungen für einen Roman * (R) . . 230
* Mein Verhältnis zum provinziellen hiſtoriſchen Roman * (R) 232
* Für einen künftigen Volksroman * (R) 233
* Zum tollen Heinrich oder das Wirtshaus am Rhein * (Sd) . 235
* Zum Marino Falieri * (Sd) 238
Zum Tiberius Gracchus (E) 244
* Leben und Tod Albrechts von Waldſtein. Tragiſche Hiſtorie (E) 260

Geſpräche Otto Ludwigs mit Joſef Lewinsky

Einleitung 287
1862 289
1863 313
1864 323

Briefe Otto Ludwigs aus den Jahren 1845—1862

1. An Eduard Devrient 335
2. An Eduard Devrient 338
3. An Eduard Devrient 338
4. An Eduard Devrient 341
5. An Karl Gutzkow 348
6. An Karl Gutzkow 349
7. An Karl Gutzkow 350
8. An Eduard Devrient 351
9. An Eduard Devrient 353
10. An Eduard Devrient 363
11. An Eduard Devrient 364
12. An Eduard Devrient 365
13. An Eduard Devrient 366
14. An Franziska Berg 367
15. An Eduard Devrient 368
16. An Eduard Devrient 370
17. An Eduard Devrient 373
18. An Eduard Devrient 374

Seite

19. An Julian Schmidt 377
20. An Eduard Devrient 382
21. An Berthold Auerbach 386
22. An Eduard Winger 387
23. An Berthold Auerbach 388
24. An Julian Schmidt 391
25. An Julian Schmidt 400
26. An Emanuel Geibel 406
27. An Julian Schmidt 408
28. An Julian Schmidt 420
29. An Julian Schmidt 422
30. An Berthold Auerbach 440
31. An Berthold Auerbach 442
32. An Berthold Auerbach 447
33. An Julian Schmidt 450

THIS BOOK IS DUE ON THE LAST DATE
STAMPED BELOW

RENEWED BOOKS ARE SUBJECT TO IMMEDIATE
RECALL

UCD LIBRARY

UCD LIBRARY
DUE JUN 5 1972

UCD LIBRARY
DUE JUN 5 1973
DEC 29 REC'D

UCD LIBRARY
DUE JUN 5 1977

DUE JUN 5 1978

AUG 15 REC'D

UCD LIBRARY
DUE JUN 30 1979
OCT 4 1978 REC'D

DUE JUN 30 1980
AUG 8 1979 REC'D

UCD LIBRARY
DUE JUN 30 1980
APR 27 1980 REC'D

UCD LIBRARY
DUE APR 6 1981

MAR 31 1981 REC'D
OCT 14 1996 REC'D

LIBRARY, UNIVERSITY OF CALIFORNIA, DAVIS

Book Slip—50m-9,'70 (N9877s8) 458—A-31/5,6

Nº 759839

PT2426
A1
1891
v.6

Ludwig, O.
Gesammelte Schriften.

LIBRARY
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
DAVIS

3 1175 00010 2932